



Photo: Almberg & Preinitz, Stockholm

Gösta Ekman als Hamlet
Vasa-Theater, Stockholm

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER UND HANS HECHT

BAND 70
(NEUE FOLGE XI. BAND)

MIT EINEM TITELBILD

LEIPZIG 1934

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thüringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15,
Postscheck: Erfurt 22 300. (Jahresbeitrag M. 10.—.)



Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr. **Wolfgang Keller**, Münster, Westf.,
Hittorfstraße 25,

oder an Prof. Dr. **Hans Hecht**, Göttingen, Hainholzweg 60.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Dr. G. Humbert, Vassar College, Poughkeepsie, N. Y. Die Redaktion bittet, Sendungen aus den U.S.A. an diese Anschrift zu richten.



Vorstand:

Präsident: Prof. Dr. Deetjen, Weimar.

I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. Dr. Förster, München.

II. Vizepräsident: Generalintendant v. Schirach, Wiesbaden.

Redaktoren des Jahrbuchs: Prof. Dr. Keller, Münster, Westf.
und Prof. Dr. Hecht, Göttingen.

Schatzmeister: Staatsbankdirektor Wettig, Weimar.

Geh. Rat Prof. Dr. Brandl, Berlin. / Prof. Dr. Deutschbein,
Marburg. / Prof. Dr. Fehr, Zürich. / Prof. Dr. Kindermann,
Danzig. / Reichsdramaturg Dr. Schlösser, Berlin. / Geh. Rat
Prof. Dr. Schick, München. / Intendant Dr. Schmitt, Bochum.
Dramaturg Dr. Stahl, München. / Prof. Dr. Wundt, Tübingen.

Inhalt.

	Seite
70. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar (Werner Deetjen)	1
Aufsätze.	
Shakespeare in der deutschen Philosophie. Festvortrag von Max Wundt	9
Shakespeares Sonette: Herkunft, Wesen, Deutung. Von Friedrich Dannenberg	37
Moderne Shakespearekritik: Paul Ernst. Von Hans Neuhof . . .	65
What is this Quintessence of Dust? Eine Interpretation von Hamlet II, 2, 315ff. Von Max Deutschbein	89
Gösta Ekman's Hamlet. Von Friedrich Egge (dazu Titelbild) . . .	101
Zur Behandlung des Übernatürlichen im Drama. Von Helene Richter	108
Shakespeare in unserer Gegenwart. Von Hans Hecht	117
Bücherschau.	
I. Sammelreferat von Wolfgang Keller	134
H. Granville-Barker und G. B. Harrison, A Companion to Shakespeare-Studies	134
W. P. Barrett: Chart of Plays 1584—1623	135
E. E. Stoll: Art and Artifice in Shakespeare.	135
S. A. Tannenbaum: Shakesperian Scraps and other Elizabethan Fragments	137
Shakespeares Sonette. Übertragung von R. Flatter	138
L. Kellner, Erläuterungen und Textverbesserungen zu vierzehn Dramen Shakespeares	138
F. S. Boas: An Introduction to Tudor Drama	139
R. V. Lindabury: A Study of Patriotism in the Elizabethan Drama	140
Essays and Studies in English and Comparative Literature . . .	141
B. Scherer: Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeit- genossen Shakespeares	141
I. Isaacs: Production and Stage-Management at the Blackfriars Theatre	142
Marlowe, Edward II, edd. Charlton and Waller	143
J. Kortemme: Das Verhältnis John Donnes zur Scholastik und zum Barock	144
R. Kapp: Heilige und Heiligenlegenden in England	144
II. Einzelreferate.	
Madeleine Doran: The Text of King Lear (P. Süßkand). . .	145
J. Decroos: Shakespeare's Sonnet (M. van de Kerckhove) . .	146
Die erste deutsche Romeo-Übersetzung, herausgegeben von E. H. Mensel (Hecht)	148
Zeitschriftenschau. Von H. Pollert und J. W. Kindervater.	
I. Shakespeares Leben	150
II. Shakespeares Nachleben	150
III. Allgemeines zu Shakespeares Werken. Shakespeare und das Alter- tum. Verstechnik. Zur bibliographischen Textkritik	151
Shakespeare-Bibliographie. Fremdsprachliche Szenen	152

IV. Einzelne Werke Shakespeares. Hamlet	153
Henry IV., Henry VI.	154
King Lear	155
Macbeth. Merchant of Venice. Othello. Titus Andronicus. Twelfth Night	156
Taming of the Shrew, Two Gentlemen of Verona, Winter's Tale. Sonetts	157
V. Das Drama zu Shakespeares Zeit.	158
Ältere englische Theaterkunst	158
Book of Sir Thomas More	159
Chettle, Fletcher, Ford, Greene	160
Haughton, Herrick, Heywood	161
Lodge, Marlowe, Middleton	162
Munday, Peele, Shirley	163
VI. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Shakespeares.	164
Drummond, Sidney, Spenser	164
VII. Zeitkultur.	166
Bühnengestalten zur Zeit Elisabeths. Shakespeare und Bacon	166
Shakespeare und die Gegenwart	167
Shakespeare-Bibliographie (1930 und 1931). Von Anton Preis	169
Statistik der Shakespeareaufführungen 1933 (E. Mühlbach)	238
Register	242

Die 70. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

zu Weimar am 23./24. April 1934.

Den verheißungsvollen Auftakt zu der Tagung bildete ein Vortrag von Professor Dr. Hans Hecht-Göttingen über das Thema «Shakespeare in unserer Gegenwart» (s. S. 117ff.), den er vor zahlreichen Mitgliedern und Gästen am Abend des 23. April im Saale des Hotels Fürstenhof hielt. Am Vormittag des folgenden Tages um 10 Uhr begann in dem vollbesetzten Kammerspielsaal der Weimarahalle die Hauptversammlung mit der Ansprache des Präsidenten Professor Dr. Werner Deetjen. Er gedachte der hohen Protektorin und begrüßte in der üblichen Weise die Ehrengäste, unter ihnen besonders den Herrn Vertreter der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, Legationsrat Dr. Oster, dem er den Dank der Gesellschaft für die ihr im Jahre 1933 gewährte Beihilfe aussprach. Im übrigen hatte der Bericht des Präsidenten etwa folgenden Wortlaut:

Auf siebenzig Jahre voll Mühe und Arbeit, aber auch reich an Erfolgen darf unsere Gesellschaft heute zurückblicken. Krieg, Inflation und Not hat sie zu überwinden gewußt, und wenn sich die Reihen der Mitglieder auch bedenklich gelichtet haben, so hoffen wir doch mit den uns treu gebliebenen weiter an der Lösung unserer großen Aufgabe wirken und besonders unser Jahrbuch fortführen und ausbauen zu können.

Die deutschen Theater nehmen sich jetzt wieder rege Shakespeares an, und in der Tat, heute, wo in Deutschland das Heldische seine Geltung neu gewonnen hat, braucht sich die Bühne nicht mehr mit einer engen bürgerlichen Sphäre zu begnügen, sie kann vielmehr wieder nach Bedeutendem streben und muß es, wenn sie, mit Schiller zu sprechen, den «tiefen Grund der Menschheit» aufzuregen beabsichtigt. In ihrem Bemühen aber, das Drama hohen Stils verständnisvoll zu pflegen und auf den «Brettern, die die Welt bedeuten», «das gigantische Schicksal» walten zu lassen, «das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt», braucht sie nur nach dem gewaltigsten Dramatiker der Erde zu greifen und sich Shakespeare erobern, welcher uns als der eigentliche

Dichter der öffentlichen Sphäre erscheint, dessen Staatslehre ausgesprochen germanisch ist, und dessen Haltung dem Leben gegenüber stets heroisch wirkt.

Das Staatliche Schauspielhaus in Berlin begann seine Winterspielzeit mit dem Staatsdrama «Julius Caesar», und zwar in einer Inszenierung, die frei war von der Willkür gewisser Klassiker-Aufführungen der letzten Zeit. Man beabsichtigt, in der Reichshauptstadt im Laufe von 2—3 Jahren sämtliche Werke des britischen Dramatikers zu bringen. Das neue Preussische Theater der Jugend empfahl sich zunächst mit einer Aufführung von «Heinrich IV.», und die Münchener Staatsbühne hat in einem Zweijahrsplan die Neueinstudierung der Königsdramen von «Richard II.» bis «Richard III.» beschlossen, die seit Possarts Wirken dort nicht mehr gegeben worden sind. Wir freuen uns, daß man auch in Süddeutschland wieder an das Riesenwerk herantritt, das 1927 in Bochum, erweitert durch «König Johann» und «Heinrich VIII.» unter Saladin Schmitts Leitung so eindrucksvoll neubelebt wurde.

In London pflegen zwei Theater in Arbeitervierteln Shakespeare in vorbildlicher Weise. Ihre Darbietungen werden aber von der eigentlichen Gesellschaft nicht besucht, und die Bühnen des Westens kümmern sich wenig um ihren großen Landsmann. Im Alhambatheater wurde «Julius Caesar» als Ausstattungsrevue gespielt. Stärkstes Interesse fanden jedoch die Freilicht-Aufführungen des «Sommernachtstraums», der im Regent's Park neunzigmal in Szene ging. Dasselbe unverwelkliche Werk erschien mit ähnlichem Erfolg unter der Regie Max Reinhardts auf einer Freilichtbühne in Oxford und im Giardino Boboli in Florenz. Auch aus Spanien wird uns von Aufführungen des «Sommernachtstraums» berichtet, die nachts im Freien stattfanden.

In Paris brachte es «Richard III.» zu mehreren hundert Aufführungen, und das große Zugstück der Comédie Française wurde «Coriolan». Man hat das Drama in Frankreich schon früher gern in kritischen Zeiten ausgegraben, sowohl unter dem alten Régime wie unter Napoleon. Auch jetzt kam es im rechten Augenblick. Am 1. Januar 1934, also 48 Stunden, bevor der Stavisky-Skandal bekannt wurde, erschien die Neuinszenierung zum erstenmal. Seitdem wurde die Aufführung in jeder Woche mehrmals mit größtem Erfolg wiederholt. Man fand, daß das Werk Anspielungen auf die augenblickliche politische Lage in

Frankreich enthalte, und manches kräftige Wort darin konnte von dem erregten Publikum benutzt werden. So kam es bei den Aufführungen bald zu stürmischen Zwischenfällen. Lauter Lärm unterbrach das Spiel, in jubelnden Beifall mischten sich Pfeifen und Zischen: Kundgebungen für und gegen die Demokratie. Die Gegner stützten sich auf eine Gerichtsentscheidung vom letzten Herbst, die das Pfeifen im Theater als eine erlaubte Mißfallensbezeugung begutachtet hatte. Der Ordnungsdienst mußte zunächst verdoppelt werden, und als dieser nicht genügte, und der Zuschauerraum zu einer Volksversammlung mit Ansprachen und Debatten wurde, ja, als die Theaterbesucher sich nicht scheuten, handgreiflich zu werden, sah man sich genötigt, Polizei aufzubieten. Stundenlang dauerten die Kämpfe, das Licht erlosch, aber man wollte nicht aufhören. Beschwerden liefen ein gegen das Ministerium der schönen Künste, es lasse den Gedanken der Republik in einem Staatstheater verhöhnen. Da riet das Ministerium des Innern, das Werk als staatsgefährlich zu verbieten. Und so geschah es. Der Theaterdirektor wurde nach sechszehnjähriger Tätigkeit obendrein seines Amtes entsetzt. Anfänglich war das Verbot befristet. Es sollten keine «Coriolan»-Aufführungen stattfinden, bis die Erregtheit des Publikums einer ruhigeren Stimmung Platz gemacht habe. Dann aber wurde verordnet, daß das Verbot auf «ewige Zeiten» verlängert werde, und zwar für ganz Frankreich, da Betriebsame, angeregt durch den großen Kassenerfolg, beschlossen hatten, das Drama auf einer nichtstaatlichen, sog. freien Bühne zu bringen. — Das ist das erste unbefristete Verbot, das ein shakespearesches Werk bei unsern westlichen Nachbarn getroffen hat. Die Folge war zunächst ein Sturm auf die Buchhandlungen, und in kurzer Zeit waren alle Coriolan-Ausgaben ausverkauft.

Die seltsame Shakespeare-Begeisterung in Paris ergriff nun auch das Odéon-Theater, das mit einem Riesenerfolg «Troilus und Cressida» aufführte. Auch hier fand man «Beziehungen». Das Publikum lachte, wie wir hören, «verständnisinnig», wenn Cassandra als Prophetin des unabwendbar nahenden Unheils kein Gehör fand, und wenn die Häupter der Trojaner Priamus, Hector und Paris in arger Verblendung höhnisch die Achseln zuckten. Und bittere Vergleiche drängten sich auf, als Odysseus über die Erschütterung der Disziplin im griechischen Lager klagte. Es kam aber zu keiner Entfesselung politischer Leidenschaften, denn der Dramaturg hatte als Ablenkungsmittel Couplets aus Offenbach-

schen Operetten eingeschoben, bei denen sich das Publikum köstlich amüsierte.

Noch schlimmer ging man im fernen Osten mit shakespeare-schen Werken um:

Im Revolutionstheater zu Moskau diente die Liebestragödie «Romeo und Julia» als Klassenkampfdrama. Der Sowjet-Dramaturg Alexander Popoff hatte das Originalwerk mit dem Rotstift derartig bearbeitet, daß ein parteiamtlich verbürgtes Stück daraus entstand. Unter Benutzung einiger echter Stellen wird vor allem darin der sog. Kapitalismus bekämpft.

In einem der schönsten Theater Tokios konnte man den «Sommernachtstraum» als Revue sehen. In den 23 Szenen, die mit höchstem Prunk ausgestattet waren, traten zwar die Hauptgestalten Shakespeares auf, aber sie spielten in der japanischen Bearbeitung nur eine unbedeutende Nebenrolle. Dagegen trieben in erster Linie Scharen von spärlich bekleideten Tänzerinnen ihr Wesen, und das Gepräge des Ganzen war teils erotisch, teils grotesk.

An einer denkwürdigen Stätte Italiens, im Hofe des Dogenpalasts zu Venedig, wurde «Othello» gegeben. Der Inszenierung boten sich hier große Möglichkeiten. Man spielte das Drama auf der Riesentreppe, auf der Loggia dei Foscari und im Hof des herrlichen Bauwerks selbst. Auf drei Bühnen, die durch Brücken miteinander verbunden wurden, war also die Szenerie aufgebaut, und durch Scheinwerfer erhielt die Bühne, auf welcher die Handlung gerade vor sich ging, jedesmal ihre Beleuchtung. Es gab großartige Massenszenen und zauberhafte, faszinierende Bilder, besonders im zweiten Akt bei Othellos siegreicher Wiederkehr. Eine ungeheure Menschenmenge war aufgeboten worden, ihn zu begrüßen. Es folgte der nächtliche Zug über die Freitreppe, Othellos «Buona notte», von Sansovinos silbern leuchtenden Kolossalfiguren des Mars und des Neptun aus gesprochen, und dann die festliche Fackelbeleuchtung der Bogenhallen an beiden Seiten, wo das Volk im Siegestaumel tanzt. Das soll der Höhepunkt des Abends gewesen sein. Der Riesenerfolg war allerdings in erster Linie dem einzigartigen szenischen Rahmen zu danken.

Das Interesse für die Aufführung wurde noch dadurch verstärkt, daß etwa um dieselbe Zeit ein venetianischer Patrizier und Gelehrter, Conte Andrea da Mosto, in den Akten des Dogenpalastes das Urbild von Shakespeares Mohren von Venedig in einem nach

seiner dunkeln Hautfarbe «Kapitain Moro» genannten Manne fand, der 1544 im Dogenpalast wegen einer im Affekt verübten Tat gefangen gesetzt und ein Jahr darauf zur Ausstoßung aus dem Heer verurteilt wurde. Der Quelle des britischen Dramatikers, einer italienischen Erzählung des 16. Jahrhunderts, liegt also eine wirkliche Begebenheit zugrunde, aber offenbar eine andere, als der englische Shakespeare-Forscher Rawdon Brown vermutete. Der Mohr von Venedig war wahrscheinlich kein General, kein Afrikaner, sondern ein einfacher venetianischer Offizier.

In Deutschland soll jetzt «Die Zähmung der Widerspenstigen» verfilmt werden, und in England plant man sogar, eine ganze Reihe von Werken Shakespeares im Kino vorzuführen. Das Unternehmen geht aus von einer Gesellschaft für Unterrichts- und Erziehungsfilme, welche die Unterstützung des englischen Unterrichtsministeriums genießt. Die Filme sollen vor allem an Schulen und Vereine als Bildungsmaterial «zur Vertiefung der Kenntnis englischer Dichtung im Volke» abgegeben werden. — Auch aus Amerika wird berichtet, die dortigen Lichtspielbühnen würden in kurzem für verfilmte Shakespeare-Dramen reif sein. Bekannte Hollywooder Filmsachverständige erinnerten bei dieser Gelegenheit daran, daß Filmautoren seit Jahren schon von Shakespeare gezehrt haben, ohne daß die Kinobesucher allerdings die Quellen erkannten, wenn sie die Filme sahen. Darüber scheint man sich aber wenigstens jenseits des Ozeans einig zu sein, daß die Shakespearesche Sprache im Kino unmöglich ist. Shakespeare im Film, wie ihn manche sich drüben vorstellen, wäre also schwerlich Shakespeare, der Dramatiker, sondern Shakespeare als Quelle für die verschiedensten dramatischen Stoffe. Der geniale britische Dichter selbst wirkt in erster Linie nicht, wie Goethe klar erkannt hat, «für die Anschauung des Auges», sondern «für den inneren Sinn» durch seine Sprache.

Die Shakespeare-Forschung hat manche Bereicherung erfahren und auch eine Stütze erhalten durch zwei bisher umstrittene Dokumente, die jetzt nach einer genauen mikroskopischen Untersuchung der Tinte und des Papiers sowie einer Vergleichen mit zeitgenössischen Aktenstücken von dem britischen Staatsarchiv als zweifellos echt erklärt und zum erstenmal öffentlich ausgestellt worden sind. In diesen Dokumenten finden wir Zahlungen verzeichnet für Aufführungen verschiedener Werke Shakespeares, die vor dem Hof Jacobs I. in den Wintern 1604/05 und 1611/12

stattgefunden haben. Diese Zeugnisse gewähren die eigentliche Grundlage für unsre Kenntnis von Shakespeares Stellung als Hoftheaterdichter. Es gingen damals in Szene «Die Komödie der Irrungen» und «Maß für Maß» (bei diesen Werken wird Shakespeares Name als Autor genannt), ferner «Othello», «Verlorene Liebesmüh», «Die lustigen Weiber von Windsor», schließlich «Der Sturm» und «Ein Wintermärchen». — Die Auffindung von Dokumenten über Einnahmen Shakespeares aus seinem Schaffen hat einen amerikanischen Gelehrten, Professor an der Universität Illinois, veranlaßt, sich eine seltsame Lebensaufgabe zu stellen. Er will ergründen, wieviel der Dichter überhaupt mit seinen Werken «verdient» hat. Bisher erstreckten sich die Bemühungen dieses Forschers auf das Drama «Romeo und Julia», das, wie er mit Entsetzen festgestellt hat, in heutiger deutscher Währung nur 5000 Mark einbrachte.

Uns scheinen diese Feststellungen weniger wichtig, als etwa der Bericht des Bibliothekars des Gedächtnistheaters in Stratford, aus dem hervorgeht, daß Shakespeare der am meisten übersetzte Dramatiker der Welt ist. So enthält die dortige bedeutende Bibliothek seit kurzem auch ein Exemplar des «Kaufmanns von Venedig» in Secuhana, der Sprache des in West-Griqualand in Südafrika lebenden Mischvolkes von Hottentotten und Buren. «Viel Lärm um nichts» und «Julius Caesar» sind seitdem ebenfalls ins Secuhanaische übertragen worden. Vom «Kaufmann von Venedig» liegt ferner eine Übersetzung in der Sprache der Suaheli, der ostafrikanischen Bantuneger, vor. In Indien gibt es sogar 186 verschiedene Shakespeare-Ausgaben in 14 indischen Sprachen, und im Engadin ist Shakespeare ins Ladinische, die Sprache der romanischen Lادين, übertragen worden.

Aus den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika wird uns von einem Freunde unserer Gesellschaft die beglückende Kunde, daß dort die Werke Shakespeares mehr und mehr eine bedeutende Stellung einnehmen. Und wie in Deutschland, so sind es auch in Amerika keineswegs nur wenige auserwählte Kreise, die sich mit Shakespeare-Studien befassen, sondern es ist ebenso der einen wahren Lebensinhalt suchende Mann aus dem Volke, der in arbeitsfreien stillen Stunden zu den Dramen des Dichters greift, wenn es ihm auch nie vergönnt sein mag, diese auf der Bühne zu erleben. Ich freue mich unter diesen Umständen besonders, einen Vertreter der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika unter

uns begrüßen zu können, Herrn Professor O. Manthey-Zorn vom Amherst-College, dem einst unser verstorbene Ehrenmitglied Churchill angehörte, und das jetzt als Besitzer der berühmten Folger-Library für die Shakespeare-Forschung eine hohe Bedeutung gewonnen hat.

Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft vermag sich ihrem Wesen nach an dem äußeren Aufbau des neuen Deutschland nicht zu beteiligen, um so mehr aber kann sie mitarbeiten an dessen innerer Entwicklung. Sie wird, wie es in all den siebenzig Jahren stets geschehen ist, auch weiterhin bei aller strengen Wahrung nationaler Interessen das Gebiet pflegen, das allen Völkern ein Heiligtum ist, die Poesie, die so oft versöhnend und verklärend ihr schönes Mittleramt übte, die Poesie, der Schiller in der «Huldigung der Künste» die Verse verlieh:

Mich halt kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Raume fort.
Mein unermesslich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden;
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.

Und so bekennen wir uns von neuem freudig zu dem Glauben an die Allgewalt des Shakespeareschen Dichtergeistes — gilt er uns unter den Hohenpriestern der Poesie doch als der oberste — und hoffen, durch unsere Bemühungen um sein Lebenswerk auch ein Teil zur Förderung und Vertiefung germanischer Kultur beitragen zu können.

Alsdann nahm Professor Dr. Max Wundt-Tübingen das Wort zu seinem Festvortrag «Shakespeare in der deutschen Philosophie». (s. S. 9ff.)

Nach Dankesworten des Präsidenten und einer Pause begann der geschäftliche Teil mit dem Jahresbericht. Die Zahl der Mitglieder ist wieder zurückgegangen. Immerhin können für Ausgeschiedene Neueintretende verzeichnet werden, darunter korporative wie der Deutsche Bühnenverein (mit dem fünffachen Beitrag), das Sächsische Staatstheater und einige amerikanische Bibliotheken. Durch den Tod verlor die Gesellschaft am 13. April ihr Vorstandsmitglied Frau Marie von Oechelhäuser-Dessau, die Schwiegertochter ihres Begründers und Witwe ihres langjährigen Vicepräsidenten. Nach dem Tode ihres Gemahls wurde sie in den Vorstand gewählt und, würdig der Tradition ihres Namens, hat sie an unseren Bestrebungen sieben Jahre hindurch mit warmstem Interesse teilgenommen. Das Andenken an diese wahrhaft verehrungswürdige Frau wird von der Gesellschaft stets in hohen Ehren gehalten werden. — Zu den Toten dieses Jahres gehört ferner Dr. Hermann Türok,

bekannt als Verfasser eines vielgelesenen Hamletbuches, der seit mehreren Jahrzehnten ein regelmäßiger Besucher der Shakespeare-Tagung war.

An der Feier des 200. Geburtstags des Shakespeare-Übersetzers Wieland in seiner Vaterstadt Biberach a. d. Riß (5. September 1933) nahm der Präsident teil. Er sprach namens der Gesellschaft bei dem Festakt und legte am Wielanddenkmal einen Lorbeerkranz nieder. Das Andenken eines ihrer Begründer und hochverdienten Mitarbeiter, des Geheimen Hofrats Dr. h. c. Paul von Bojanowski ehrte die Gesellschaft an dessen 100. Geburtstag (24. Januar 1934) durch Teilnahme an einem Festakt, in dem der Präsident die großen Verdienste des Verstorbenen würdigte.

Der Geschäftsführende Ausschuß erlitt während des Berichtsjahres einen schweren Verlust durch das Ausscheiden des nach Wiesbaden berufenen Generalintendanten v. Schirach. Das Amt des stellvertretenden Vorsitzenden, das er so lange verwaltet hat, übernahm statt seiner Geheimer Regierungsrat Krause. Aus gesundheitlichen Gründen schied aus dem Geschäftsführenden Ausschuß Senator Dr. Schacht, dem die Gesellschaft gleichfalls viel Dank schuldet. Zum Präsidenten wurde zum dreizehnten Male Professor Dr. Deetjen gewählt. Die Wiederwahl der satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder v. Schirach und Prof. Dr. Fehr fand Bestätigung. Den freigewordenen Platz im Vorstand erhielt der Reichsdramaturg Oberregierungsrat Dr. Schlösser-Berlin.

Über das Jahrbuch berichtete, zugleich im Namen des Mitherausgebers Prof. Dr. Hecht, Prof. Dr. Keller, über die Bibliothek, deren Vermehrung und Benutzung Prof. Dr. Deetjen, der zugleich den Dank für die überwiesenen Geschenke aussprach. Den Überblick über die Finanzen gab (für den abwesenden Staatsbankdirektor Wettig) Geheimrat Krause. Er verband damit die dringende Bitte an die Mitglieder, durch gütige Spenden den Jugendfonds aufzufüllen, der allein die Teilnahme der Studierenden an unseren Tagungen ermöglicht¹⁾. Dem Herrn Schatzmeister wurde Entlastung erteilt. Der Mitgliederbeitrag bleibt in derselben Höhe wie bisher bestehen.

Bei der gemeinsamen Tafel brachte nach mehreren anderen Rednern Oberbürgermeister Dr. Mueller-Schlenkhoff die Glückwünsche der Stadt Weimar zum 70. Geburtstag der Gesellschaft dar, Prof. Manthey-Zorn sprach im Namen der Vereinigten Staaten von Nordamerika und Prof. Dr. Gunther-Jena hob die notwendige Zusammenarbeit und Gemeinschaft aller germanischen Völker hervor.

Eine von Dr. Georg Kruse geleitete, trefflich vorbereitete und geschlossene Festaufführung von «Richard II.» mit Theodor Loos in der Titelrolle beendete die würdigen Festtage.

Zum Schluß sei noch mit besonderem Dank hervorgehoben, daß gelegentlich der Tagung Frau Professor Weichberger-Weimar der Gesellschaft ein wertvolles Gemälde ihres verstorbenen Gemahls, des rühmlichst bekannten Künstlers, das die Hexenszene in «Macbeth» darstellt, überwies.

¹⁾ An der diesjährigen Hauptversammlung konnten 42 Studierende aus Göttingen, Jena, Marburg, München und Münster teilnehmen.

Shakespeare in der deutschen Philosophie.

Festvortrag,

gehalten vor der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Max Wundt, Tübingen.

Friedrich Gundolf hat am Schluß seines Buches über Shakespeare und den deutschen Geist nach der Darstellung der Gestalt Shakespeares, wie sie sich die Klassik und Romantik in Deutschland erobert hatten, ein vernichtendes Urteil über die Behandlung ausgesprochen, die der große Dichter danach in der deutschen Literaturgeschichte und Ästhetik erfuhr. Dies mag berechtigt sein für die Zeit etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Aufklärung wieder auflebte und die Kunst in ihrem eigenen Recht und ihrem eigenen Sinn nicht mehr verstanden wurde. Es gilt aber ganz gewiß nicht für die große philosophische Bewegung, die aus Klassik und Romantik hervorwuchs und die aus der Tiefe ihres Weltverstehens auch ein weit innerlicheres Verhältnis zu den großen Geistern der Vergangenheit besaß. Man muß sich im Gegenteil wundern, daß Gundolf diese Bewegung völlig beiseite läßt und sich bei der Romantik nur auf Tiecks ziemlich phantastische Bemühungen und auf Friedrich Schlegels tiefsinnige Unklarheiten bezieht. August Wilhelm Schlegels Übersetzung würdigt er gebührend, läßt dessen eigene Darstellung in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur aber beiseite, über deren Oberflächlichkeit sich allerdings schon der Berliner Ästhetiker Solger entrüstete. Daneben berücksichtigt Gundolf nicht einmal eine so bedeutende Kundgebung des romantischen Geistes, wie sie Schelling in seinen Jenaer, später in Würzburg wiederholten Vorlesungen über Philosophie der Kunst geliefert hat.

Gundolf sieht mit Recht in dem Ringen um Shakespeare ein wichtiges Stück der deutschen Geistesgeschichte. An diesem Ringen hat sich aber nicht nur die Dichtung und die literarische

Kritik, sondern ganz wesentlich auch die Philosophie beteiligt. Sie wird von Gundolf nicht beachtet. Und so erlaubt die reiche Ernte, die er in seinem Buche eingebracht hat, doch vielleicht noch eine Nachlese, der dieser Vortrag dienen soll.

Allerdings hat sich die deutsche Philosophie nur langsam zu Shakespeare hingefunden, weit zögernder noch als die Kunst. Es erscheint ja auch selbstverständlich, daß neue Entdeckungen im Reiche der Kunst von den Künstlern und nicht von den Denkern gemacht werden. Damals aber kam hinzu, daß Shakespeare gerade von der Seite des Phantastischen entdeckt wurde, daß die Kunst, erwachsen im Bereiche regelrechten, aber phantasiearmen Klassizismus nach französischem Muster, ihm vor allem für eine mächtige Anregung der Einbildungskraft dankbar war. Diese Seite der Kunst aber, dem reinen Denken überhaupt am schwersten zugänglich, war der Philosophie des 18. Jahrhunderts besonders fremd, da sie während der längsten Zeit ihrer Entwicklung dem Aufklärungsdenken verhaftet blieb.

Das gilt, wie man weiß, auch noch für den großen Neubegründer der deutschen Philosophie, Immanuel Kant, der in seiner allgemeinen Bildung so ganz ein Kind der Aufklärung war. Der Geist Shakespeares hat daher den seinen auch niemals näher berührt. Neue Anregungen aus dem Reiche der Dichtung empfing Kant nur bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts, sein ästhetisches Glaubensbekenntnis sprach er damals in den «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen» (1764) aus; sie verraten keine Kenntnis Shakespeares. Seitdem spann er sich in seine eigenen Gedankengänge ein und die literarische Bewegung der siebziger und achtziger Jahre blieb ihm so gut wie unbekannt; das Wenige, was er davon hörte, lehnte er ab. Shakespeares Name begegnet bei Kant überhaupt nur in den Vorlesungen über Anthropologie, wo er als das «Genie» erscheint, wie die Zeit es verstand, dessen Regellosigkeit mit der Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft entschuldigt wird und dem man auch rohe Erzeugnisse zugutehalten muß. Dieses Urteil hat sich Kant aber wohl sicher nicht aus eigener Kenntnis gebildet, sondern aus Gerards Versuch über das Genie entnommen, den Garve 1776 übersetzt hatte¹⁾. Auch die Erwähnung Falstaffs, der aus zwei Personen in Frieskleidern fünf mache, als Beispiel für einen arglosen Lügner in denselben Vorlesungen, dürfte bei ihrer falschen Zahlenangabe aus zweiter

¹⁾ Vgl. Schlapp, Kants Lehre vom Genie. 1901, S. 441ff.

Hand stammen. So können wir uns nicht wundern, daß in Kants wichtigstem Beitrag zur Ästhetik, der Kritik der Urteilkraft, Shakespeares Name nicht begegnet, so treffend uns heute in Kants Lehre von dem Genie Shakespeares Geist gezeichnet scheint. Müssen wir doch beinahe fürchten, daß Kant selber ihn nur an der Stelle im Auge hatte, wo er von den Kühnheiten und Regellosigkeiten redet, die an sich immer ein Fehler blieben und nur an dem Genie entschuldigt werden dürften.

Überhaupt weiß die deutsche Ästhetik des 18. Jahrhunderts so gut wie nichts von Shakespeare. Der bedeutendste deutsche Ästhetiker vor Kant, Alexander Baumgarten, kennt ihn nicht und besaß keines seiner Werke. Seine Beispiele entlehnt er nur der lateinischen und französischen Dichtung. Erst als die strenge Wolff'sche Schule sich auflockerte und in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts eine freiere, weiteren Kreisen zugängliche, mehr literarische Behandlung der philosophischen Fragen einsetzte, erweiterte sich allmählich auch der ästhetische Gesichtskreis. Johann August Eberhard, der Ästhetiker der ausklingenden Aufklärung, besaß Eschenburgs Übersetzung, erwähnt aber Shakespeare meist nur für psychologische Fragen. Im übrigen sieht er in ihm einen bloßen Naturdichter, der zum Schaden seiner Kunst nichts von der Idealität des griechischen Theaters wisse. Und selbst ein so beweglicher und künstlerisch vielfach angeregter Geist, wie Ernst Platner, ein für die spätere Aufklärung besonders bezeichnender und einflußreicher Denker, redet doch auch meist im Tone leisen Tadels von Shakespeare. Immerhin will es etwas heißen, daß er die Verse aus dem Sturm:

Wir sind aus solchem Zeug
Wie das zu Träumen, und dies kleine Leben
Umkreist ein Schlaf

seinen Schülern so eindrucksvoll zu Gehör zu bringen wußte, daß einer von ihnen, Jean Paul, noch nach Jahren in Erinnerung an diese Vorlesung in die Worte ausbrach: «die Stelle im Shakespeare: ‚mit Schlaf umgeben‘, von Platner ausgesprochen, erschuf ganze Bücher von mir»¹⁾.

Das Höchste, was die deutsche Philosophie von dieser Stufe aus erschwingen konnte, zeigt ein gedankenreicher Aufsatz Christian Garves, Schüler und kurze Zeit Nachfolger Gellerts in Leip-

¹⁾ Ernst Bergmann, Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts. 1918, S. 48.

zig, der, ehe Kants Stern aufstieg, vielfach als der erste deutsche Philosoph gepriesen wurde. Es sind die psychologischen, besonders durch die englische Wissenschaft angeregten Neigungen der Zeit, die hier das Wort führen. Garve handelt «Über die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespeares Schauspiel und über den Charakter Hamlets insbesondere»¹⁾. Die «Erfahrungsseelenkunde», wie man damals sagte, die Lieblingswissenschaft der Zeit, konnte an den Shakespeare'schen Menschen nicht achtlos vorübergehen; zugleich kündigt sich die Romantik an und ihre Sehnsucht nach neuen Anregungen für die Phantasie. So rühmt Garve an Shakespeare den Reichtum seiner Gestalten, wobei auch das Gedächtnis als eine Voraussetzung seines schöpferischen Bildens hervorgehoben wird; er rühmt den hohen Schwung der Leidenschaften, seine phantasiereiche Philosophie und seine zur Schwärmerei geneigten Charaktere. Besonders fesseln ihn die Schilderungen des Wahnsinns, er tadelt aber am Hamlet die Mischung von wirklichem und verstelltem Wahnsinn als Verstoß gegen Natur und Wahrheit, da Wahnsinn vorzutäuschen vielmehr große Besonnenheit und Herrschaft über sich selbst voraussetze (a. a. O. S. 508f.). Im übrigen erklärt er die Widersprüche in Hamlets Charakter, mit manchen heutigen Erklärungen zusammenstimmend, aus dem Zwange der überlieferten Geschichte, dem der Dichter sich unterwerfe, so daß wir den Charakter, den der Dichter schildern wollte, von dem zu unterscheiden haben, den er im Banne der Überlieferung schildern mußte (a. a. O. S. 495). —

Erst als das philosophische Denken sich selbst zu einer höheren Stufe erhoben hatte, konnte man über eine solche nur psychologische Betrachtung und den bloßen Vergleich der Dichtung mit der Wirklichkeit hinauskommen. Es war insbesondere jener leere, das Denken der Aufklärung beherrschende Gegensatz von rationaler Begriffsform und irrationalen Anschauungsgehalt, und damit in der Ästhetik der Gegensatz einer klassischen, formal geregelten und einer genialen, ungeordnet-phantastischen Kunst zu überwinden. Das setzte an allgemeinen philosophischen Voraussetzungen zweierlei voraus. Die Anschauung mußte gerechtfertigt und ihr ein eigener, ihr selbst einwohnender Sinn zugestanden werden; und die Vernunft war nicht mehr bloß

¹⁾ Christian Garve, Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Zweiter Teil, 1796, S. 481—510.

als abstraktes logisches Vermögen, sondern als lebendiger Geist zu nehmen. Nach beiden Seiten steht das Leben, der Grundgedanke der Romantik, im Mittelpunkt; in ihm vereinigen sich Anschauung und Vernunft.

Hierfür hat auf den von Kant gelegten Grundlagen Fichte das Entscheidende geleistet. Aber obwohl er in seiner Jugend in Lessings Nachfolge ein neuer Kritiker der deutschen Dichtung werden wollte, sah er sich als Denker doch zu sehr an die grundlegenden Fragen der Philosophie gefesselt, und die Ausgestaltung seines Systems im Hinblick auf die großen objektiven Kulturwerte blieb dem gegenüber zurück. Insbesondere zur Ästhetik ist er niemals wieder recht zurückgekehrt.

Dagegen vollzog nun Fichtes Nachfolger im Reiche des Geistes, Schelling mit vollem Bewußtsein den «Durchbruch in das freie Feld objektiver Wissenschaft». Er wandte sich damit den großen inhaltlichen Fragen der Natur- und Geistesphilosophie zu und mußte so, selbst dichterisch begabt, im Jenaer Kreise der Romantiker dichterisch angeregt, bald auch auf die Frage der Kunst stoßen. In seiner unmittelbaren Nähe ist Schlegels Shakespeare-Übersetzung entstanden, die besonders bestimmt war, Shakespeare dem deutschen Geist vertraut zu machen, und zweifellos das Bild des englischen Dichters auch in der deutschen Philosophie weithin bestimmt hat. Und so führt Schelling als erster Shakespeares Dichtung als eine vollberechtigte Gestalt in die philosophische Ästhetik der Deutschen ein. Er ist sich bewußt, daß es sich hier um eine Offenbarung künstlerischer Urkräfte handelt, denen man mit einer bloß psychologischen Beurteilung der Charaktere nicht gerecht wird. Er spottet in den «Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums» (1803) darüber, daß Shakespeare ein großer Dichter sein soll «wegen seiner vortrefflichen Kenntnis des menschlichen Herzens und seiner äußerst feinen Psychologie» (Werke I 5, S. 27).

Besonders aber sind es die aus dem Nachlaß herausgegebenen Vorlesungen über die «Philosophie der Kunst», in denen Schelling mehrfach in Jena und dann in Würzburg seine Anschauungen über Ästhetik entwickelte und dabei Shakespeares Werk zum ersten Male in großem philosophischem Rahmen den Platz anwies, der ihm gebührte. Zwei Bedingungen sind dabei für Schellings Kunstauffassung von maßgebender Bedeutung, beide im Gegensatz zu dem bloß psychologischen Verständnis der späteren Aufklärung.

Er sieht in der Kunst nicht nur eine Äußerung menschlicher Seelenkräfte, sondern eine Kundgebung des göttlichen Weltgrundes selber; denn was die Philosophie als ihr ewiges, doch immer unerreichbares Ziel sucht, die Einheit des Realen und Idealen, des Natürlichen und Geistigen, das schenkt uns die Kunst in vollendeter Gestalt. Aber solche Kunst ist nicht die Angelegenheit nur des einzelnen Künstlers. Er lebt vielmehr in einer objektiven Anschauung der Welt, die ihm den Stoff zu seinem Werke liefert, im Mythos, dessen Eigenart von vornherein auch die Eigenart der künstlerischen Schöpfung bestimmt.

So richtet sich Schellings Aufmerksamkeit auch nicht so sehr auf das Individuum William Shakespeare, als auf seine künstlerische Welt, sozusagen auf seine Mythologie. Um ihretwillen sieht er in Shakespeares Werk eine der Grundgestalten der Dichtung überhaupt; um ihretwillen gehört er ihm, wie Homer und Dante, zu den Individuen, die für eine ganze Gattung gelten. Die Welt ihrer Poesie zu konstruieren, d. h. aus der Idee der Kunst selbst begreiflich zu machen, sieht er als seine Aufgabe an. Der Sinn der Kunst aber liegt nach Schelling in dem Einbilden des Unendlichen ins Endliche, der Einheit also von Idee und Anschauung. Daraus ergibt sich ihm, indem er in den Bahnen Schillers weiterschreitet, der Unterschied antiker und moderner Kunst. Die griechische Mythologie stellt das Unendliche im Endlichen dar, sie ist daher realistisch, rational; das Universum wird als Natur angeschaut. Die moderne, christliche Mythologie dagegen nimmt das Endliche in das Unendliche auf, sie ist daher idealistisch und irrational; das Universum wird als Geschichte, als Welt der Vorsehung angeschaut. Damit ist der Mythos der modernen Welt aber unvollendet, in beständigem Werden, und die großen Dichter mußten aus dem ihnen offenbaren Teil desselben ein Ganzes und damit ihren eigenen mythologischen Kreis bilden. So Dante und Calderon, so auch Shakespeare, so «Goethe im Faust». Eben darum stehen sie für eine ganze Gattung.

Shakespeare nahm seinen Stoff aus der Nationalgeschichte, aber auch aus den Sitten seiner Zeit und des englischen Volkes; aus Novellen, die gleichsam die einzelnen, nicht zu einem epischen Ganzen vereinigten Mythen darstellen, schuf er sich in den Lustspielen eine ganz eigene, romantische Welt. «Es ist in Shakespeare, der großen Mannigfaltigkeit seiner Werke unerachtet, dennoch Eine Welt; überall schaut man ihn als einen und denselben an, und ist

man bis auf die Grundanschauung von ihm durchgedrungen, so findet man sich in jedem seiner Werke gleich wieder auf dem ihm eigenen Boden» (Werke I 5, S. 446).

In der antiken Kunst wird der unendliche Gehalt am Endlichen selber dargestellt; dieses erscheint daher in seiner Begrenzung als die vollkommen angemessene Offenbarung der Idee. In der modernen Kunst dagegen wird das Endliche zum Unendlichen emporgehoben. Dies geschieht bei Calderon, den Schelling Shakespeare gegenüberstellt, indem das Unendliche selber, der göttliche Gehalt der christlichen Wahrheit, zum Gegenstande wird, bei Shakespeare dagegen im Hindurchgehen durch die unendlichen Bestimmungen des Wirklichen. Während daher bei Sophokles der einfache Rythmus einer einzigen Begebenheit herrscht, ist Shakespeare Meister im dramatischen Kontrapunkt, indem neben der Begebenheit zugleich ihre ganze Begleitung und ihr von verschiedenen Seiten kommender Reflex vorgestellt werde (S. 500). «Es ist nichts im Menschen, das Shakespeare nicht berührte, aber er berührt dies einzeln, da die Griechen es in der Totalität berühren. Die Elemente der menschlichen Natur von den höchsten bis zu den niedrigeren liegen zerstreut in ihm: er kennt alles Aus der Reihe seiner Werke würde man die verloren gegangene Erde wieder schaffen können» (S. 723). Seine Werke haben die gedrungene Fülle, auch nach der Richtung der Breite, «doch ohne willkürlichen Überfluß, sondern so, daß er als der Reichtum der Natur selbst erscheint, mit künstlerischer Notwendigkeit aufgefaßt» (ebd.). Darum stellt Shakespeare weder wie die Griechen eine idealische, noch wie die Franzosen eine konventionelle Welt dar, sondern stets die wirkliche Welt. Während die Alten in ihren Werken eine konzentrierte Universalität, die Allheit nicht in der Vielheit, sondern in der Einheit schufen, geht seine Universalität ins Unbegrenzte. Shakespeare ist für Schelling darum unendlicher Verstand, d. h. das auf das Endliche gerichtete Vermögen, das nur in seinem unendlichen Umfassen des Einzelnen als Vernunft erscheint, während wir in Calderon die auf das Unendliche gerichtete Vernunft selbst erkennen müssen. Zu dieser ausgebreiteten Unendlichkeit des Gehaltes gehört auch die Mischung der Formen, des Tragischen und Komischen, des Dramatischen und Epischen, des Verses und der Prosa.

Das Unendliche, das sich im Spiele des Endlichen darstellt, erscheint im antiken Drama als das Schicksal, die höhere Not-

wendigkeit, an der alle Freiheit des Einzelnen scheitert. Shakespeare verlegt auch dies in die wirkliche Welt, in das Wechselspiel der endlichen Kräfte. An die Stelle des Schicksals tritt bei ihm der Charakter, aber er gibt diesem eine so mächtige Geschlossenheit und Wucht, daß er nicht mehr für Freiheit gerechnet werden kann, sondern als unüberwindliche Notwendigkeit da steht (S. 701f., 720).

Wie Shakespeares Kunst die ganze Welt durchschreitet, so hat er nach Schelling in seiner Entwicklung die verschiedenen notwendigen Standpunkte, von denen aus die Welt aufgefaßt werden kann, durchmessen. In seinen Jugendgedichten, zu denen Schelling vor allem die Lyrik rechnet, spricht sich ein inniges subjektives Gefühl aus. Späterhin lebt er mit der Welt und erfaßt sie in ihren reinen objektiven Gestalten. Endlich offenbart er sein Dasein in einer unbeschränkten Welt, indem er Kunstwerke schafft, «die wahrhaft die ganze Unendlichkeit der Kunst und der Natur darstellen» (S. 725). —

Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst sind von großem Einfluß gewesen; die gesamte philosophische Ästhetik der romantischen Richtung steht unter ihrer Wirkung. So auch der vor allem als Ästhetiker tätige Berliner Philosoph Solger, der in Jena Schelling gehört hatte und von ihm für die Ästhetik gewonnen war. Allerdings war Solger anfangs klassischer Philologe, und in seinem bekanntesten Werke, den Gesprächen über das Schöne und die Kunst, die er unter dem Titel «Erwin» (1815) erscheinen ließ, wählte er seine Beispiele fast nur aus der antiken Dichtung. Shakespeare erwähnt er nur selten und ohne selbständiges Urteil. Aus seinem Briefwechsel ersehen wir, wie er sich nur zögernd an den großen Dichter heranwagte, der seinem klassisch geschulten Empfinden wohl zunächst etwas fremd war. Mit großem Anteil verfolgte er die Shakespeare-Forschungen seines Freundes Tieck, nahm dankbar manchmal ziemlich abwegige Belehrungen von diesem entgegen und erwartete sehnsüchtig Tiecks großes Werk über Shakespeare. Im Dezember 1817 schlug er dem Freunde vor, gemeinsam die Dramen zu lesen, und versicherte, daß er nicht aus Gleichgültigkeit das erneute und zusammenhängende Studium des Dichters aufgeschoben habe¹⁾. Ob es zu der gemeinsamen Lektüre gekommen ist, wissen wir nicht;

¹⁾ Nachgelassene Schriften und Briefwechsel 1. Band, 1826, S. 583.

auf jeden Fall aber vertieft sich Solger nun erst in gründlicher und selbständiger Arbeit in die Shakespeare'sche Dichtung.

Die erste Frucht dieser Arbeit liegt in der großen Besprechung vor, die Solger 1819 in Collins Wiener Jahrbüchern der Literatur August Wilhelms Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur widmete und die in den Nachgelassenen Schriften (2. Band S. 493—628) wieder abgedruckt ist. Hier wendet er gerade Shakespeare und seiner Behandlung durch Schlegel eine besondere Aufmerksamkeit zu. Lebhaft beklagt er dabei die Oberflächlichkeit Schlegels, der statt das Werk des großen Briten aus dessen eigenem Mittelpunkte heraus verständlich zu machen, in erster Linie sich bemühe, Vorurteile, und oft wirklich die dicksten und sinnlosesten, zu widerlegen. Um so mehr fühlt sich Solger veranlaßt, selber den Standpunkt herauszuarbeiten, von dem aus nach seiner Ansicht der Dichter allein beurteilt werden dürfe. Der Ertrag solcher Beschäftigung mit Shakespeare zeigt sich dann in den «Vorlesungen über Ästhetik», die der früh Verstorbene in seinem letzten Lebensjahre (1819) hielt, und die ein Jahrzehnt später (1829) von einem Schüler aus dessen Nachschrift veröffentlicht wurden, die reifste und am meisten durchgebildete Darstellung der Ästhetik, die wir von Solger besitzen. Hier nimmt nun überall die neuere Dichtung und ganz besonders die Shakespeares den Platz neben der antiken ein, der ihr gebührt.

Auch für Solger wie für seinen Lehrer Schelling liegt die Schönheit in der Idee; sie gehört zu den Offenbarungen der Idee, und zwar besitzt sie ihre Eigentümlichkeit darin, daß diese Offenbarung hier unmittelbar an der Erscheinung geschieht. Die Idee ist die Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen; aber im Guten (und Wahren) ist solche Vereinigung nur gefordert, im Schönen wird sie als vollendet angeschaut. Der einzelne Gegenstand muß als die unmittelbare Gegenwart des Begriffs erscheinen, so wie die Wirklichkeit als die Offenbarung des göttlichen Lebens. Im Künstler bedarf es zu solcher Schöpfung zweierlei: der Begeisterung, um sich zur Anschauung der Idee zu erheben, und der von Solger besonders hervorgehobenen und viel behandelten Ironie, die er aber im höchsten Sinne nimmt, nämlich als die Einsicht in die Nichtigkeit der wirklichen Welt, die erst wieder zur Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst. Indem damit die Spannung zwischen Idee und Erscheinung betont wird, mußte für Sol-

ger gerade die moderne Kunst besonders wertvoll sein, während in der antiken diese Spannung zu ruhiger Vollendung ausgeglichen ist. So versteht man, daß ihm am Ende seiner Entwicklung Shakespeare nahe trat.

Auch ihm ist es besonders um die eigentümliche Weltanschauung zu tun, aus der Shakespeares Dramen geschaffen sind, was Schelling Shakespeares Mythologie nannte. Solger findet sie begründet in der Stellung des Dichters an der Wende zweier Zeitalter. Er sieht zurück in die Herrlichkeit, Größe und Kraft der Feudalwelt und des Ritterwesens, eine Welt bunten und reichen Geschehens, und er blickt vorwärts in ein Zeitalter der entwickelten Subjektivität, in dem sich die unergründlichen Tiefen des auf sich selbst zurückgeführten menschlichen Bewußtseins erschließen. Das Rittertum und seine Geschehnisse nehmen daher nicht, wie in den meisten Werken des Mittelalters, unser ganzes Bewußtsein gefangen, «sondern es sind eben Bilder auf dem allgemeinen Grunde des menschlichen Daseins und seiner Geschicke überhaupt, welcher uns durch die tiefste Selbstbetrachtung erhellt und belebt wird» (Nachg. Schr. 2, S. 561f.). Erscheinung und Idee stoßen hier an der Grenze der Zeiten hart aufeinander; darum wird die Ironie bei Shakespeare ganz bewußt und durchdringt die gesamte Anlage und alle Verwicklungen. Ironie und Begeisterung verschmelzen ganz, und ihre Einheit gibt sich an einer überirdischen Gewalt kund, die solche Kunstwerke ausüben. Man fühlt sich von dem Geiste der Welt selbst ergriffen. In manchen Dramen, besonders in den historischen, ist diese Ironie unbewußt, indem sie sich ganz in dem bestimmten Stoffe erschöpft; in anderen wird sie mehr bewußt, wovon Hamlet das deutlichste Beispiel ist.

Daher lehnt Solger es natürlich völlig ab, in Shakespeare nur ein regelloses Genie zu sehen. «Ein Genie im Gegensatz der Regeln kann es gar nicht geben. Hat das Genie als solches die Idee in sich, so hat es zugleich die Regeln für die Wirklichkeit» (Vorlesungen S. 254). Es gilt nur diese Regeln zu erkennen, wie sie sich in seinem Werke kundgeben.

Für Solger wie für Schelling ist die volle Wirklichkeit der Darstellung das Bezeichnende an Shakespeares Kunst. Diese idealisiert nicht und verändert nicht. «Das Ideale in seinen Darstellungen rührt nur daher, daß er die Kraft hatte, die gegebene Erscheinung gänzlich als Offenbarung der Idee aufzufassen. Wir nehmen das innere Leben der Idee selbst wahr, belauschen un-

mittelbar die Handlungsweise der Vorsehung, um so deutlicher, je unverfälschter die Wirklichkeit vor uns steht» (Vorlesungen S. 171). «Seine fingierten oder von ihm aus der Tradition in Erdichtung verwandelten Tragödien zeigen uns den Durchschnitt des gemeinen Lebens; aber er gelangt von da aus an dem Faden des gemeinen menschlichen Schicksals bis an die äußersten Grenzen der Menschheit» (ebd. S. 172). Gerade indem Shakespeare sich ganz an die Wirklichkeit hält und die Gegenstände in ihrer vollen Wahrheit darstellt, zaubert er die Idee in ihrer ganzen Fülle in die Wirklichkeit hinein. «Hier muß daher die Idee, obgleich in Wirklichkeit zerlegt, sich am reinsten erhalten und ihr Bewußtsein uns beständig begleiten» (ebd. S. 227). In dieser Hinsicht, wie auch sonst, vergleicht Solger Shakespeare gern mit Sophokles.

Auch Solger sucht wie Schelling das Schicksal bei Shakespeare in dem Charakter der Menschen; aber die besonderen Leidenschaften, die sie beherrschen, gehören nur der Wirklichkeit und nicht der Idee an. Der Mittelpunkt jedes besonderen Charakters ist vielmehr das Grundverhältnis der menschlichen Existenz überhaupt, «das Verhältnis des Menschen zu der göttlichen Idee und die Vernichtung desselben gegen diese» (ebd. S. 174). So werden die inneren ewigen Gründe hier als unmittelbar gegenwärtig dargestellt, wobei die Reflexion der Personen über die Handlung die Stelle des antiken Chors vertritt; solche unmittelbare Gegenwart des Ewigen in der Wirklichkeit aber ist das Mystische, und so sind Shakespeares Stücke «rein mystisch» (ebd. S. 319).

In der Beurteilung der Schlegel'schen Vorlesungen entwickelt Solger aus diesem Grundgedanken die Unterschiede der dramatischen Gattungen bei Shakespeare und bespricht teils im Anschluß an den Verfasser, teils im Widerspruch zu ihm einige der berühmtesten Dramen, besonders «Hamlet», «Lear», «Romeo» und «Macbeth» (Nachg. Schr. 2, S. 569—596). Er rechnet sie zusammen mit «Othello» zu den «prophetischen Werken des Dichters», weil sie dem nachdenkenden und selbstbewußten Geiste der neueren Zeit am meisten entsprechen (S. 594). Näher hierauf einzugehen, muß ich mir versagen. —

Seit seinen jungen Jahren und durch sein ganzes Leben hindurch ist Hegel mit Shakespeares Werken wohl vertraut. Zu allen Zeiten zieht er sie gelegentlich heran, um seine begrifflichen Zergliederungen der Wirklichkeit zu erläutern; manches der wundervoll treffenden Bilder, an denen seine Schriften überhaupt reich sind,

entlehnt er Shakespeares Gestalten und Erzählungen. Schon in seiner Frankfurter Zeit deutet er sich das Wesen der Liebe aus Julius Wort: Je mehr ich gebe, desto mehr habe ich, und vergleicht, allerdings etwas eigenartig, das Schicksal des jüdischen Volkes mit dem Schicksal Macbeths¹⁾. In seiner ersten veröffentlichten Schrift über die Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems nennt er Sophokles und Shakespeare als Geistesverwandte (Werke 1, S. 172²⁾). Erst recht sind ihm in späterer Zeit Shakespeare'sche Bilder gegenwärtig. In der Rechtsphilosophie wird Shylocks Rechtshandel gestreift (8, S. 31), in den anthropologischen Erörterungen der Enzyklopädie die magische Gewalt Lears über Kent erwähnt (7, 2, S. 155f.). In der Geschichte der Philosophie erinnert ihn Jakob Böhmes zur höchsten Geistigkeit emporstrebendes und doch von der sinnlichen Anschauung nicht loskommendes Denken an Prosperos Drohung, eine wurzelknorrige Eiche zu spalten und Ariel darin einzuklemmen: «So ist Böhmes großer Geist in harte knorrige Eiche des Sinnlichen, in knorrige harte Verwachsung der Vorstellung eingesperrt» (15, S. 304). Und als Hegel am Ende seiner Vorlesung über die Geschichte der Philosophie des allgemeinen Reifens der Wahrheit und des oft lange Zeit verborgenen innerlichen Fortarbeitens des Geistes gedenkt, da erinnert er an Hamlets von ihm wie meist nicht genau angeführtes Wort: «Brav gearbeitet, wackerer Maulwurf» (15, S. 685).

Hegel kam nach Jena, als Schelling gerade in den Gedanken zur Philosophie der Kunst lebte, und wenn er in seiner Ästhetik das Wesen des Schönen als das sinnliche Scheinen der Idee bestimmt, so ist der Zusammenhang mit der Gedankenwelt, wie wir sie bei Schelling und Solger kennen gelernt haben, deutlich. Aber trotz der für alle Abschnitte seines Lebens bezeugten Bekanntschaft Hegels mit Shakespeare ist doch auch er erst verhältnismäßig spät dazu gekommen, sich eingehend mit dessen Werk zu beschäftigen; zunächst steht auch ihm wie Solger die antike Kunst für Kunst überhaupt. Als er in seinem großen, in Jena entstandenen Erstlingswerk, der «Phänomenologie des Geistes», Form und Gehalt des Dramas darlegt, da erwähnt er, um zu zeigen, wie trügerisch und unsicher die Sprüche der Orakel sind, wohl auch die Hexen im «Macbeth» und den Geist im «Hamlet» (2, S. 554, 555); im ganzen aber ist diese Darlegung lediglich nach dem antiken

¹⁾ Hegels theologische Jugendschriften hrsg. von Nohl. 1907, S. 380 u. 260.

²⁾ Hegel wird nach der alten Ausgabe seiner Werke (1832ff.) angeführt.

Drama gearbeitet und nimmt allein auf dieses Rücksicht. Eingehendere Erörterungen über Shakespeare finden sich erst in den zwanziger Jahren, zuerst in einer Kritik gelegentlich einer Aufführung Raupachs (1826) und besonders in der wichtigen Besprechung, die Hegel (1828) den nachgelassenen Schriften Solgers gewidmet hat und in der er bezeichnender Weise besonders gern auf die Shakespeare betreffenden Fragen zu sprechen kommt. Endlich verraten die Vorlesungen über die Ästhetik eindringende Beschäftigung mit Shakespeares Werk; manche Abschnitte sind hier fast völlig nach Shakespeare gearbeitet.

Trotz des engen Zusammenhanges, der zwischen den romantischen Denkern und Hegel besteht, unterscheidet sich dessen Stellung gerade auch in der Shakespeare-Frage von jenen deutlich. Ihm ist es zuwider, wie die Romantiker die bestimmten Gestalten der Wirklichkeit in das unbestimmte Dämmern der Idee und ihre Unendlichkeit auflösen. Dies hebt er vor allem auch kritisch gegen Tieck und Solger hervor. Für Tiecks Mystizismus und seine mystische Beurteilung Shakespeares hat er nur Spott; Solger sei durch seine klassische Bildung und die Philosophie vor solchen Verirrungen bewahrt geblieben, doch habe auch er sich z. B. von Tieck verleiten lassen, die «Verlorene Liebesmühe», dieses, wie Hegel sagt, «im ganzen ebenso schwache, als im einzelnen an Platitude überreiche Stück», für ein besonders reifes Werk des Dichters zu halten (16, S. 452). Auch die Lehre von der Ironie behandelt Hegel nur ironisch. Wenn man Shakespeares Größe in den Mystizismus setze, so sehe man gerade von dem ab, was Shakespeare zum Dichter mache, «von der konkreten Bestimmtheit und entwickelten Fertigkeit der Charaktere und Handlungen» (ebd. S. 461).

In diesen und anderen Erörterungen darf man vielleicht eine Wirkung von Goethes Aufsatz «Shakespeare und kein Ende!» erblicken, der auch gegenüber dem romantischen Überschwang zu einer mehr nüchternen Beurteilung Shakespeares zurückleiten wollte¹⁾. Mit Goethe fühlte sich Hegel immer eng verbunden. So blickt er zurück auf das Zeitalter der Goethe'schen Jugend, als Shakespeare zuerst auf den deutschen Geist einwirkte. Nach Goethes eigenem Urteil sei es die erweiterte Lebenserfahrung ge-

¹⁾ Vgl. z. B. über die Unvollkommenheit der Shakespeare'schen Bühne Goethe, *Sophien-Ausgabe* 41, 1, S. 68 mit Hegel, *Werke* 10, 3, S. 489; über Lears Absurdität Goethe ebd. S. 69 mit Hegel 10, 1, S. 285f.

wesen, die der englische Dichter damals vermittelte; er hat, wie Hegel sagt, «das Seinige getan, um den Vorstellungskreis über die nur unmittelbaren Gegenstände und Verhältnisse, wie über die darauf beschränkten Reflexionen hinauszutragen, und tieferen Gehalt, aber immer aus des Dichters eigenem Busen, zu erzeugen» (16, S. 444). Solcher Wirkung Shakespeares fühlt sich Hegel selber näher, eben darum rühmt er die Bestimmtheit und Fertigkeit seiner Gestalten. Wenn das Schöne das sinnliche Scheinen der Idee bedeutet, so sahen die Romantiker in dem Sinnlichen des Kunstwerkes bloßen Schein, den sie möglichst in die Unendlichkeit der Idee auflösen wollten, wodurch die Grenze zwischen künstlerischer und philosophischer Wahrheit fließend wurde. Hegel dagegen kommt es gerade auf das sinnliche Scheinen an, in ihm liegt ihm Wert und Bedeutung des Kunstwerkes, das damit seine eigene, von der begrifflichen wohl unterschiedene Wahrheit besitzt. Mit der bloßen Natürlichkeit ist solche konkrete Bestimmtheit der künstlerischen Wahrheit allerdings auch nicht zu verwechseln, und Hegel tadelt Matthias Claudius, der Shakespeare über Voltaire zu stellen meinte mit der Bemerkung, daß Shakespeare wirklich weine, während Voltaire nur sage, daß er weine; denn gerade um das Sagen und Scheinen, nicht um das natürliche Sein ist es in der Kunst zu tun (10, 1, S. 302).

So ist es also die konkrete Bestimmtheit der Gestalten, welche Hegels Aufmerksamkeit fesselt. Die Erfindung der Begebenheiten ist nicht das Verdienst des Dichters, denn dabei arbeitete er nach Chroniken und Novellen; sie sind vielmehr nur der Rahmen für die Charaktere, für die Leidenschaften und deren Situationen, die den eigentlichen Stoff seiner Kunst ausmachen (17, S. 418). Darum lassen wir uns auch so viele Unwahrscheinlichkeiten in den Voraussetzungen gefallen; denn was uns wesentlich angeht, ist nur die gegenwärtig dargestellte Situation (17, S. 420).

Am meisten bewundert Hegel an Shakespeare seine Charaktere. In ihnen liegt das Eigentümliche des modernen Dramas überhaupt. Denn während es im Altertum das bestimmte sittliche Pathos war, aus dem die Handlung des Helden entsprang, so in dem neueren Drama die Besonderheit seines individuellen Charakters (10, 3, S. 567). Die individuelle Selbständigkeit ist darum besonders wichtig; sie war bei Shakespeares sagenhaften oder novellistischen Stoffen möglich, weil hier der allgemeine Zustand sich noch nicht in einer fertigen Ordnung befestigt hatte, während

in den Historien die Zustände und Ereignisse auch durch die harte Selbständigkeit und Eigensinnigkeit der Charaktere getragen werden (10, 1, S. 244). Die Gestalten gehören dem fürstlichen Stande oder solchen Zeiten an, in denen die Bande der Ordnung sich auflockern, wodurch sie ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit erhalten (ebd. S. 247). Sie wahren sie auch gegenüber den Mächten des Schicksals, wie Hamlet in seinem Zaudern gegenüber der Erscheinung des Geistes oder Macbeth, dem die Hexen nur verkünden, was er selber im Geheimen erwünscht (ebd. S. 296/97).

Die besonderen Wesenszüge der Shakespeare'schen Charaktere entwickelt Hegel in drei Abschnitten seiner Vorlesungen: in dem ersten Teil, der von dem Schönen überhaupt und dem Ideal handelt, wo er die Bestimmtheit des Ideals in Handlung und Charakteren erörtert; im zweiten Teil, der die Entwicklung des Ideals durch die besonderen Formen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen verfolgt, dort wo als letzte Gestalt der romantischen Kunstform im Übergang zur modernen Zeit «die formelle Selbständigkeit der individuellen Besonderheiten» und insbesondere «die Selbständigkeit des individuellen Charakters» aufgewiesen wird; und endlich im dritten Teil über die einzelnen Künste, wo er die Entwicklung der dramatischen Dichtung und dabei die Charaktere im modernen Drama schildert.

Es sind jedesmal die gleichen drei Züge, die Hegel an Shakespeares Gestalten heraushebt; durch sie erschloß Shakespeare einen neuen Kreis dramatischer Dichtung.

Das erste ist «die totale Individualität», d. h. der Reichtum des Charakters in sich selbst. Während Franzosen und Italiener, aber auch die Spanier, nur abstrakte, auf ein Pathos festgelegte Charaktere darstellen, ist Shakespeare unerreicht in der Darstellung menschlich voller Individuen (10, 3, S. 567f.). Solche Totalität des Menschlichen zeigt sich am auffälligsten, wenn Shakespeares Rüpel zugleich geistreich und voll genialen Humors sind; der abstrakte Verstand, der nur die einseitigen Bestimmungen festhält, beanstandet dies als Mangel an Folgerichtigkeit, aber gerade solche Totalität kennzeichnet den Menschen mit seinem Widerspruch (10, 1, S. 308). Etwas Ähnliches ist es, wenn Shakespeare seinen Helden noch im größten Unglück und Verbrechen die Kraft der Phantasie gibt, sich über sich selbst zu erheben und sich und ihr Tun in treffenden Vergleichen zur Anschauung zu bringen

(10, 1, S. 539f.). Die Totalität bleibt oft in der unaufgeschlossenen Tiefe des Gemüts; die Gestalten leben in dem Reichtum ihrer Innerlichkeit, um dann an einem Punkte dieser ihrer inneren Welt ergriffen zu werden und nun in eine für das Leben bestimmende Empfindung ihre ungeteilte Kraft hineinzuworfen (10, 2, S. 200 bis 202). Oder sie verharren wie Hamlet «in der Untätigkeit einer schönen, innerlichen Seele, die sich nicht wirklich machen, in die gegenwärtigen Verhältnisse sich nicht hineinlegen kann» (10, 2, S. 204). Wenn dagegen die Gestalten auf besondere Zwecke eingeschränkt sind, zeigt sich doch die Totalität eines tieferen Inneren, für welches die Beschränktheit ihrer Subjektivität selbst nur ein Schicksal ist; auch an ihnen läßt uns Shakespeare Tiefe und Reichtum des Geistes erkennen. «Er zeigt sie als Menschen von freier Vorstellungskraft und genialem Geiste, indem ihre Reflexion über dem steht, und sie über das hinaushebt, was sie ihrem Zustande und ihrem bestimmten Zwecke nach sind, so daß sie gleichsam nur durch das Unglück der Umstände, durch die Kollision ihrer Lage zu dem gedrängt werden, was sie vollbringen» (ebd. S. 206). Selbst die gemeinen Charaktere und „der absolute Held unter allen diesen, Falstaff«, geben sich zugleich als Intelligenzen kund, deren Genie alles in sich befassen könnte (ebd. S. 207). Insbesondere hebt auch der Humor die Charaktere über sich selbst hinaus (ebd. S. 215).

Dies ist die ideale Seite der Shakespeare'schen Gestalten. Aber mit ihr verbindet sich unmittelbar die reale, und gerade in dieser Verbindung des Idealen und Realen entsteht hier wie sonst jene volle Lebendigkeit und konkrete Bestimmtheit, die Shakespeares Charaktere vor allen anderen auszeichnet. Die reale Seite gibt sich in einem doppelten Zuge kund. Einmal ist es die Besonderheit des Charakters, der bei aller Totalität doch immer als ein bestimmter erscheint; und dann die Festigkeit des Charakters, der diesen bestimmten Wesenszug in allen Äußerungen und Schicksalswendungen festhält. Die Bestimmtheit und Festigkeit der Charaktere bewundert Hegel am höchsten. Wenn die subjektive Unendlichkeit das allgemeine Prinzip der romantischen Kunst ist, so kommt hier die Besonderheit des Inhalts hinzu, durch welche der Charakter in seiner Festigkeit und seiner Stellung zur Umwelt bestimmt ist. Hegel wendet sich dabei entschieden gegen die Lehre von der Ironie. Ihre Anhänger machen Shakespeares Gestalten gespenstig, als ob solche schwankende Halbheit, solche

«Quatschlichkeit» uns fesseln würde. «Shakespeare gerade zeichnet sich durch das Entschiedene und Pralle seiner Charaktere . . . aus» (10, 1, S. 312f.). «Die pralle Festigkeit und Einseitigkeit» ist das vorzüglich Bewundernswerte an ihnen (10, 2, S. 196). Aus der Totalität des Menschlichen erhebt sich so eine bestimmte Wesensrichtung, die in den mannigfaltigen Verhältnissen erscheint und sich darin nach den verschiedensten Seiten entfaltet, aber die Gestalt doch immer von einer Empfindung durchdrungen und getragen zeigt (10, 1, S. 307). «Wir haben Individuen vor uns, selbständig nur auf sich selber gestellt, mit besonderen Zwecken, die nur die ihrigen sind, aus ihrer Individualität allein sich herschreiben, und welche sie nun mit der unerschütterten Konsequenz der Leidenschaft, ohne Nebenreflexion und Allgemeinheit, nur zur eigenen Selbstbefriedigung durchsetzen» (10, 2, S. 197). In diesem Sinne bespricht Hegel Macbeth, Othello und Richard III. Er nennt dies «die energisch sich durchführende Festigkeit des Charakters, welche sich zu bestimmten Zwecken begrenzt und die ganze Macht einseitiger Individualität in die Realisation dieser Zwecke hineinlegt» (ebd. S. 196). Schwankende und zwiespältige Charaktere hat Shakespeare selten, dagegen die schönsten Beispiele in sich fester und konsequenter Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihren Zwecken ins Verderben bringen (10, 3, S. 571). Aus dem Charakter entspringt das Schicksal und beide entfalten sich gemeinsam (10, 2, S. 199¹⁾).

Alle Seiten der Shakespeare'schen Gestalten, wie sie sich ihm darstellen, schildert Hegel in folgenden Sätzen, mit denen ich hier schließen will:

«Als Meister in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen anderen Shakespeare fast unerreichbar da. Denn selbst wenn irgendeine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im Macbeth die Herrschsucht, im Othello die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiter-

¹⁾ So sieht Hegel wie Schelling den Unterschied der modernen von der antiken Tragödie darin, daß in jener der Charakter das Schicksal ist. Er erläutert das in einem geistreichen Vergleich des Hamlet mit den Choephoren, die einen ähnlichen Konflikt enthalten. Aber hier handelt es sich um die objektive Sittlichkeit, dort um den subjektiven Charakter Hamlets (10, 3, S. 566).

reichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen. Ja, je mehr Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade versenkt er selbst auf diesen äußersten Grenzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichtum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit, sondern er gibt ihnen Geist und Phantasie, er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso, wie für die gemeinsten plattesten Rüpel und Narren zu interessieren. Von ähnlicher Art ist auch die Äußerungsweise seiner tragischen Charaktere; individuell, real, unmittelbar lebendig, höchst mannigfaltig, und doch, wo es nötig erscheint, von einer Erhabenheit und schlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich sich erzeugenden Bildern und Gleichnissen, von einer Rhetorik, nicht der Schule, sondern der wirklichen Empfindung und Durchgängigkeit des Charakters, daß ihm, in Rücksicht auf diesen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße, nicht leicht ein anderer dramatischer Dichter unter den Neueren kann zur Seite gestellt werden. Denn Goethe hat zwar in seiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenschaft, nachgestrebt, und Schiller wieder¹⁾ ist in eine Gewaltsamkeit verfallen, für deren hinausstürmende Expansion es an dem eigentlichen Kern fehlt» (10, 3, S. 568 bis 569)²⁾. —

Abseits all dieser irgendwie von der Jenaer Romantik berührten Denker, höchstens durch die Bekanntschaft mit Goethe ihnen leicht verbunden, entwickelte sich der philosophische Gegenspieler Hegels, der ihm zuerst völlig erlag, um nachträglich wenigstens zeitweise doch noch über ihn zu siegen, Artur Schopenhauer. In einem aber war er Hegel verwandt: auch er fühlte sich während seines ganzen Lebens immer zu Shakespeare hingezogen; ja vielleicht wußte keiner der großen Denker jener

¹⁾ in seinen Jugenddramen.

²⁾ Hermann Glockner-Gießen war so freundlich, den Shakespeare-Artikel seines Hegel-Lexikons für mich im voraus zu bearbeiten, wodurch mir die obige Darstellung wesentlich erleichtert wurde.

Zeit sich Shakespeare so nahe wie Schopenhauer¹⁾. Schopenhauers Stellung zu Shakespeare ist schon dadurch eine andere, daß er frühzeitig das Englische wie seine Muttersprache beherrschte; während die übrigen Denker sich ihr Bild von Shakespeare nach Schlegels Übersetzung formten, las und zitierte ihn Schopenhauer nur englisch und verwarf alle Übersetzungen. Bereits mit fünfzehn Jahren war er zu längerem Aufenthalt nach England gekommen und hat damals gewiß den Aufführungen Shakespeare'scher Dramen in den Theatern Londons beigewohnt, von denen seine Mutter in ihren Reiseerinnerungen berichtet²⁾. Hier sah er auch Shakespeares Denkmal in der Westminster-Abtei mit dem Verse aus dem Sturm über das Leben als Traum³⁾. Zu allen Zeiten seines Lebens nennt er Shakespeare unter den größten Künstlern, so schon frühe neben Mozart und Raffael (Werke 11, S. 431, 469)⁴⁾, ja, unter den hellsten Leitsternen seines Lebens, neben Goethe, Plato und Kant (11, S. 534). Und noch in dem spät erschienenen zweiten Bande seines Hauptwerkes bezeichnet er als die vollkommensten Meisterstücke der allergrößten Meister Hamlet, Faust und Don Juan (2, S. 466). Während die anderen Denker sich nur allmählich von der ihnen zunächst vertrauteren antiken Dichtung zu Shakespeare hinfanden, und etwa bei Solger Shakespeare erst spät neben Sophokles einen Platz erhielt, erwähnt Schopenhauer bei solchen Aufzählungen der Größten keinen antiken Dichter und erklärt unumwunden: «Shakespeare ist viel größer als Sophokles» (2, S. 495)⁵⁾. Shakespeares Bild hing neben Bildern von Goethe u. a. in seinem Arbeitszimmer.

¹⁾ Vgl. Richard Gebhard, Shakespeare und Schopenhauer, Sh.-Jb. 47, 1911, S. 170—187 und Gustav Wieninger, Schopenhauer in seiner Stellung zu Shakespeare ebd. 66, 1930, S. 169—181. Neue Quellen sind durch die Veröffentlichung der Vorlesungen Schopenhauers und seiner Erstlingsmanuskripte in den Bänden 9—11 der Deussen'schen Gesamtausgabe erschlossen.

²⁾ Johanna Schopenhauer, Samtliche Schriften Bd. 16, 1830, S. 165—201.

³⁾ ebd. S. 307f.

⁴⁾ Alle Anführungen nach der Ausgabe von Deussen.

⁵⁾ Schopenhauers Urteil hat sich in dieser Hinsicht nicht gewandelt, wie Wieninger (a. a. O. S. 171), eine Stelle im ersten Bande des Hauptwerkes mißdeutend, irrtümlich annimmt. Daß Shakespeare hier (1, S. 20) hinter Sophokles genannt wird, ist nicht als Werturteil, sondern nur zeitlich aufzufassen, um so mehr als er in dem Entwurf für die Stelle (11, S. 366) vor Sophokles steht. Irrig ist es auch, wenn Wieninger ebd. meint, Schopenhauer habe erst bei der Arbeit am zweiten Bande der Welt als Wille und Vorstellung die Verwandtschaft der Weltanschauung Shakespeares mit der seinigen entdeckt. Diese Entdeckung

Auch in der Art, wie Schopenhauer sich der Shakespeare'schen Werke bedient, unterscheidet er sich deutlich von den bisher besprochenen Denkern. Schelling, Solger und Hegel behandeln Shakespeare sozusagen als eine metaphysische Erscheinung, deren Stelle sie spekulativ in der Entfaltung des Geistes bestimmen wollen. Solche spekulative Geistesphilosophie liegt Schopenhauer fern. Er setzt eher die ältere, in der Aufklärung übliche, mehr psychologische Auswertung Shakespeares fort, nur gibt er ihr eine große Erweiterung und Vertiefung. Damals rühmte man Shakespeare wegen seiner Psychologie als Menschenkenner. Dieses Lob nimmt Schopenhauer auf, aber er bezieht es nicht nur auf die gute psychologische Beobachtungsgabe des Dichters, sondern mehr noch auf sein metaphysisches Wissen um Wesen und Schicksal des Menschen, um den Lauf der Welt überhaupt; darum ist Shakespeare für Schopenhauer Menschenkenner, weil er mehr als das, weil er Weltweiser ist. Seinem Blick hat sich das Geheimnis des Daseins entschleiert; in den unvergänglichen Gestalten seiner Kunst deutet er darauf hin.

Der Grund solcher Auffassung liegt bei Schopenhauer in seiner Lehre vom Genie. Dem Genie ist es gegeben, losgelöst von den eigenen Bedürfnissen, das reine Wesen der Welt zu erschauen; die Form, in der es die so geschaute Wahrheit ausspricht, kann der philosophische Begriff oder die religiöse Verkündigung, aber auch die künstlerische Darstellung sein. In all diesen Formen kann sich geniale Weltanschauung offenbaren. So ist es zu verstehen, wenn Schopenhauer Shakespeare und Goethe neben Plato und Kant stellt. Die Weisheit dieser Genies ist immer die gleiche; sie haben denselben Sinn der Welt erblickt, den Schopenhauer aus den Begriffen seiner eigenen Lehre deutet. Und so wird hier Shakespeare, anders wie bei den anderen Denkern, als Zeuge für das eigene Weltbild des Philosophen aufgerufen.

In der Hauptsache sind es drei Gedanken, allerdings die entscheidenden Gedanken der Philosophie Schopenhauers, um deren willen er immer wieder Shakespeare erwähnt.¹⁾

geht in die früheste Zeit zurück, wie die unten anzuführenden Stellen beweisen. Fast könnte man danach fragen, ob Schopenhauer nicht schon bei der Ausbildung seiner Weltanschauung von Shakespeare beeinflusst war.

¹⁾ Ich fasse mich im folgenden kurz, da die wesentlichen Stellen in den beiden zuvor erwähnten Aufsätzen angeführt sind. Sie werden hier durch einiges aus Schopenhauers Frühzeit ergänzt.

«Die Welt ist meine Vorstellung», mit diesem ersten Satz seines Hauptwerkes übersteigert Schopenhauer Kants Lehre. Die Welt ist nicht nur Erscheinung, sondern Schein; der Schleier der Maja täuscht uns, das Leben ist ein bloßer Traum. Als Zeugen für diesen Gedanken führt Schopenhauer neben Calderons Drama und bekannten Versen des Pindar und Sophokles immer auch die berühmten Traum-Verse aus Shakespeares Sturm an. So schon in frühen Aufzeichnungen, wenn er darüber nachsinnt, daß das wirkliche Leben und die Träume beides Blätter und Zeichen eines und des nämlichen Buches sind (11, S. 365f.); oder wenn er an die Träume erinnert, in denen Verstorbene als Lebende auftreten, und daher nach dem jetzigen Lebenstraum einen neuen erwartet, der nichts weiß von jenem Leben, und jenem Tode (11, S. 71). Ebenso in seiner Vorlesung über die gesamte Philosophie aus dem Jahre 1820, wenn er über das Verhältnis von Subjekt und Objekt und über die Realität der Außenwelt handelt, um wiederum das Leben mit einem Traum zu vergleichen (9, S. 486). Gelegentlich erwähnt er hier auch die Schilderung des Menschenlebens aus: «Wie es Euch gefällt»: «Die ganze Welt ist Bühne . . .» (10, S. 322 und 609). Später, im zweiten Bande des Hauptwerkes, gedenkt er bei der gleichen Gelegenheit auch der Worte Hamlets über die Träume, die im Todesschlaf kommen können, und abermals verwischt sich ihm die Grenze zwischen Leben und Tod: «Eines Tages ist dann ein Schlummer der letzte, und seine Träume sind — — — Es sind die, nach welchen schon Hamlet fragt, in dem berühmten Monolog. Ich glaube, wir träumen sie eben jetzt» (2, S. 534).

Trotzdem ist diese Welt aber für unsere Auffassung durchaus real. Und der Dichter steht um so höher, je mehr es ihm gelingt, die wirkliche Welt in ihrer vollen Anschaulichkeit vor unseren Geist zu bannen. So bewundert Schopenhauer auch Shakespeare vor allem deshalb, weil er aus der Anschauung und nicht aus einem abstrakten Begriff schafft. Darum kann man seinen Gestalten nicht nach der Weise des Gervinus mit abgezogenen Moralbegriffen gerecht werden. Shakespeare verwandelt sich ganz in seine Menschen und redet wie ein Bauchredner aus ihnen heraus. Jede Person hat darum, solange sie redet, bei ihm recht. Gern hebt Schopenhauer die ungemeine Anschaulichkeit der Shakespeare'schen Rede-weise hervor (so in den Vorlesungen 10, S. 318—322). Es ist freilich nicht die Anschaulichkeit der gemeinen Erfahrung, und es ist abgeschmackt, anzunehmen, «Shakespeare habe die Wahrheit

und Haltung seiner Charaktere aus Erfahrung im Weltleben gelernt und sich gemerkt und dann seine Stücke und Personen aus solchen empirischen Notizen zusammengesetzt: nein, die geniale Erkenntnis ist keine empirische, sondern eine a priori» (11, S. 338). Künstler und Dichter bringen ihr Werk durch eine «ahndende Antizipation» des Schönen und Charakteristischen hervor, «wenn- gleich beide der Erfahrung bedürfen, als eines Schemas, woran allein jenes ihnen a priori dunkel Bewußte zur vollen Deutlichkeit hervorgerufen wird»; dies fügt er jener Bemerkung aus der Frühzeit in der entsprechenden Ausführung des Hauptwerkes hinzu (1, S. 263).

Solche echte Realistik der Weltausmalung kommt nun auch nach Schopenhauers wie nach Hegels Ansicht vor allem den Personen und Charakteren Shakespeares zugute. Aber während Hegel den bunten Reichtum an Gestalten bewundert, so Schopenhauer vielmehr die sich gleichbleibende Art der Schilderung, durch welche die Idee des Menschlichen, wie auch Schopenhauer selbst es versteht, zur Anschauung gebracht wird. Hauptsächlich sind es hier zwei Gedanken, für welche der Philosoph den Dichter zum Zeugen anruft, einmal die Unveränderlichkeit des empirischen Charakters (besonders in den Parerga 5, S. 254—56, doch auch schon in den Vorlesungen 10, S. 563, 395), und dann die Selbstsucht als die vorherrschende Triebfeder alles menschlichen Handelns. Schopenhauer geht dabei soweit, zu behaupten, daß bei Shakespeare fast gar keine edeln Personen vorkämen (2, S. 497). Diese Härte und Selbstsucht des Charakters ist um so größer, als darin gar nicht so sehr der Wille des Einzelnen, wie der Wille der Gattung, deren blindes Werkzeug der Einzelne ist, zum Ausdruck kommt (2, S. 630, 636). Nur in einer Hinsicht idealisiert der Künstler und so auch Shakespeare seine Gestalten, eben weil er sie nicht aus der empirischen, sondern aus einer apriorischen Anschauung der Wirklichkeit nimmt; er gibt ihnen nämlich ein höheres Bewußtsein des eigenen Wesens und Tuns, als es der gewöhnliche Mensch besitzt. Besonders in seiner Frühzeit hebt Schopenhauer dies hervor, während ihm später der Realismus wichtiger scheint. So lautet eine seiner ältesten uns bekannten Aufzeichnungen: «Die Shakespeare'schen Personen sprechen oft, besonders im Augenblick der größten Bewegung, wie unsere Rätsel und Charakteren sprechen: nämlich sie sagen selbst, was nur ein anderer, der ihr Inneres kennt, von ihnen aussagen könnte» (11, S. 1). In den Vorlesungen heißt es, daß der Dichter die Natur idealisiere,

indem er alle Menschen so beredt in ihren Affekten mache, als es eigentlich nur poetische Gemüter seien (10, S. 340). Und an einer anderen Stelle: «Die großen Dichter sind überall der treue, aber verdeutlichende Spiegel der Natur und des Wesens der Dinge, daher wir uns auf sie berufen können wie auf die Natur. Besonders ist Shakespeare darin einzig groß, daß er uns nicht nur das Handeln der Menschen, sondern auch das innere Getriebe dieses Handelns deutlich sehen läßt» (10, S. 395).

Beide Gedanken zusammen, das Leben als Traum und das ungehemmte Walten der Selbstsucht im Leben, ergeben den Pessimismus, die Resignation und die Forderung, den Lebenswillen zum Schweigen zu bringen. Auch für diese letzte Weisheit seiner Lehre beruft sich Schopenhauer auf den großen britischen Dichter. Schon eine Aufzeichnung der Frühzeit sagt, daß das Leiden Bedingung zur Wirksamkeit des Genius ist. Hätten Shakespeare und Goethe gedichtet, Platon und Kant philosophiert, wenn sie in der sie umgebenden Welt Befriedigung und Genüge gefunden hätten? (11, S. 534). Besonders weist er für solche Gedanken auf den Hamlet hin. Schon in den Vorlesungen erwähnt er Hamlet, «der deutlich ausspricht, wie gerne er die Welt verläßt, und das Bleiben in ihr dem Horatio als eine schwere Pflicht auflegt» (10, S. 345, vgl. auch S. 322f.). Im ersten Bande seines Hauptwerkes bezieht er sich für den gefaßten, über das Leiden erhabenen Willen auf die Schilderung, die Hamlet vom Charakter des Horatio gibt («Denn du warst, als littst du nichts, indem du alles littest . . .») (1, S. 244); und für die Entsagung und den Verzicht des Willens auf die letzten Worte Hamlets an Horatio («Und atm' in dieser herben Welt mit Müh») (1, S. 299). Aber auch, wo solche Einsicht des Helden nicht vorhanden ist, sondern eben nur die Edelsten und Besten leiden und untergehen, überwältigt vom Schicksal und den Bösen, wie etwa im Lear, «da wird doch, durch diese ganze Darstellung selbst, der Zuschauer hingedeutet auf die Resignation, er wird aufgefordert, abzulassen vom Wollen einer Welt, die so schrecklich ist, in der Zufall, Irrtum und Bosheit so schalten und walten: die ganze tragische Darstellung ist für den Zuschauer ein Aufruf zur Resignation, zur freien Verneinung des Willens zum Leben» (10, S. 346). —

Als Schüler Schopenhauers blickte auch Friedrich Nietzsche mit großer Verehrung zu dem Werke Shakespeares empor. In den ausgeführten Schriften seiner Jugend ist davon allerdings wenig

zu spüren; was wir hier über Shakespeare hören, scheint nur ein Nachhall des von Schopenhauer Gesagten, und die antike Dichtung hat für den jungen klassischen Philologen weit größere Bedeutung. Dagegen zeigen die aus dem Nachlaß veröffentlichten Aufzeichnungen und Entwürfe, wie ernstlich auch Nietzsche mit dem Werke Shakespeares gerungen hat und wie sehr er bemüht war, es aus den Voraussetzungen seines Denkens sich verständlich zu machen. Wenn ihn die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik beschäftigt, so hat er eine Ahnung davon, daß auch für Shakespeares Werk die Musik mehr bedeutete, als man gewöhnlich glaubt. In dem Buche selbst heißt es, daß der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet habe, beide haben erkannt und es ekelte sie daher zu handeln, da ihre Handlung doch nichts am Wesen der Dinge ändern kann (Werke 1, S. 55f.). In den Entwürfen denkt Nietzsche über das Verhältnis Shakespeares zur Musik als der von der tragischen Erkenntnis herausgeforderten Kunst nach (9, S. 177), ja er behauptet — wohl nur zum Versuch —, daß die Geburt des Gedankens aus Musik sich bei Sophokles nur schattenhaft, bei Shakespeare in Vollendung zeige (9, S. 237). Damit rücken Shakespeare und Beethoven nebeneinander; das Kunstwerk der Zukunft muß aus ihrer Vereinigung hervorgehen (9, S. 239, 251). Freilich: «Shakespeare und Beethoven nebeneinander — der kühnste, wahnsinnigste Gedanke» (10, S. 446).

Aber als Nietzsche sich Schopenhauer und Wagner entfremdete, hat er sich, wie er damals so viele Ideale hinter sich warf, auch von Shakespeare abgewandt. Wir möchten erwarten, daß ihm Shakespeare'sche Gestalten als Bilder des Übermenschen aufgestiegen seien. Und in der Entstehungszeit dieses Gedankens findet Nietzsche wohl bei Shakespeare eine Predigt über den Reiz des gefährlichen abenteuerlichen Lebens: «So spricht er aus einer unruhigen und kraftvollen Zeit heraus, die von ihrer Überfülle an Blut und Energie halbtrunken und betäubt ist, — aus einer böseren Zeit heraus, als die unsere ist» (4, S. 226; vgl. auch die Stelle über Brutus 5, S. 128f.). Und er schreibt an die Schwester: «Jede Stärke ist schon an sich etwas für den Blick Labendes und Beseligendes. Lies Shakespeare: er steckt voll solcher starken Menschen, roher, harter, mächtiger Granit-Menschen. An diesen ist unsere Zeit so arm» (Briefe 5, S. 550).

Aber solche Äußerungen bleiben vereinzelt. Dagegen bricht immer stärker ein schon früh sich gelegentlich meldendes Miß-

trauen, ja Mißachten des großen Dichters durch. Zuerst ist es der Vergleich mit dem gebändigten klassischen Ideal griechischer Kunst, welchem die Nähe Shakespeares gefährlich werden könnte. Die philologischen Schriften der Frühzeit urteilen über Shakespeare, soweit sie auf ihn zu sprechen kommen, nur ungünstig; und in den Unzeitgemäßen Betrachtungen führt Nietzsche das Wort Grillparzers an: «Shakespeare hat uns Neuere alle verdorben» (1, S. 317). Als dann Nietzsches Begeisterung für die klassische Kunst auch auf den französischen Klassizismus übergreift, da wird Shakespeare zu dem «großen Barbaren» (2, S. 203). Verglichen mit Sophokles ähnelt er einem Bergwerk voll einer Unermeßlichkeit an Gold, Blei und Geröll, während Sophokles nicht nur Gold, sondern Gold in der edelsten Gestaltung zeigt, die seinen Wert an Metall fast vergessen macht (3, S. 84f.). Ein Athener aus der Freundschaft des Äschylus würde sich über diese erstaunliche «spanisch-maurisch-sächsische Geschmacks-Synthese» halbtot gelacht haben (7, S. 178). Faust und Hamlet erscheinen Nietzsche jetzt wie Karikaturen (13, S. 335). Und noch im *Ecce homo* heißt es, daß sein «Artisten-Geschmack die Namen Molière, Corneille und Racine nicht ohne Ingrimm gegen ein wüstes Genie wie Shakespeare in Schutz nimmt» (15, S. 34). So urteilte man bei uns schon zu den Zeiten des französischen Geschmacks, ehe die große Entwicklung des deutschen Geistes einsetzte. —

Ist Shakespeares Rolle in der deutschen Philosophie ausgespielt? Die Frage liegt um so näher, als in der gleichen Zeit, da sich Nietzsche, doch wohl mit ein wenig blutendem Herzen, von Shakespeares Kunst losriß, diese ganz an die Arbeit der rein geschichtlichen Forschung überging. Solche Forschung aber ist nur von einer Frage beherrscht, die in der philosophischen Betrachtung nicht die Führung hatte, von der Frage nach der historischen Wirklichkeit, in der Shakespeare lebte und seine Werke schuf. Ich gestehe, daß ich deshalb nicht ganz ohne Zagen die Gedanken deutscher Philosophie über Shakespeare in diesem Kreise gelehrter Anglistik vorgetragen habe. Der Einwand, daß sie allzuweit von der heute meist allein gesuchten Wirklichkeit abirren, scheint nahe zu liegen; und vielleicht sind sogar manche geneigt, die Philosophie dafür haftbar zu machen, daß die Wissenschaft im 19. Jahrhundert so oft, statt den unmittelbaren Gehalt der Shakespeare'schen Dramen zu erfassen, mit allegorischen Mißdeutungen einen geheimen Sinn aus ihnen herausklauben wollte. Was dies betrifft,

möchte ich allerdings darauf aufmerksam machen, daß die große Philosophie, wovon Sie sich hoffentlich überzeugt haben, solche allegorischen Irrwege niemals eingeschlagen hat.

Überhaupt aber darf zur Rechtfertigung des hier Vorgetragenen vielleicht Folgendes bemerkt werden. Wenn die Wissenschaft ihre Wege ganz von denen der Philosophie trennen und sich sogar in Gegensatz zu ihr stellen wollte, so kann sie dies nur, indem sie ihren Gegenstand als einen ihr fertig gegebenen, damit aber auch von dem inneren Leben des Betrachters abgesonderten, nur mit den Mitteln logischen Denkens zu erfassenden ansieht. Die Philosophie dagegen erinnert immer von Neuem daran, daß nichts uns zum Gegenstande des Wissens werden kann, was nicht zuvor Gehalt unseres Lebens gewesen ist. Nur von dem in irgendeinem Sinne Gelebten können wir wissen. Und so wird auch die Wissenschaft von Shakespeare immer ihre besten und wirksamsten Antriebe aus dem Leben schöpfen, das von Shakespeares Kunst ausströmt und uns als ein unsagbares Geheimnis umflutet.

Nicht als einen Gegenstand fremden Wissens, sondern als ein Glied ihres Lebens hat die deutsche Philosophie das Werk Shakespeares behandelt. Sie hat deshalb nicht den Menschen Shakespeare in seinem endlichen Dasein und Können gesucht, sondern die Idee Shakespeare in ihrem unendlichen Gehalt und Vermögen. Welche Leistung hatte diese Idee in dem Leben des deutschen philosophischen Geistes zu vollbringen? Wenn wir uns zusammenfassend noch in aller Kürze diese Frage beantworten, so fällt von da aus vielleicht auch ein Licht auf die uns noch näher angehende Frage nach der Bedeutung der Idee Shakespeare in unserem Leben.

Kein Zufall, sondern eine in den Bedingungen seines Daseins tief begründete Notwendigkeit führte den deutschen Geist in der Zeit seiner Blüte zu Shakespeare. Sein in gewisser Weise tragisches Schicksal kommt gerade in diesem Verhältnis zu einem deutlichen Ausdruck. Der Geist der anderen europäischen Völker entfaltete sich in einem hohen Schwung ihres gesamten nationalen und politischen Lebens; der deutsche Geist dagegen mußte sich in dem Elend der Kleinstaaterei wesentlich abseits des großen Lebens und ohne Anregung eines höheren staatlichen und menschlichen Daseins entwickeln. Er blieb darum bekanntlich weithin eine mehr literarische Angelegenheit. Aber er wußte um diese Schranke und suchte sie zu überwinden. Der Durst nach Leben, nach Reich-

tum und Größe gelebter Gestalten ist darum im deutschen Geiste während seiner ganzen Entwicklung so besonders wirksam. Wenn andere Völker aus dem Gewirr ihres allzu üppig entfalteten Lebens in die hohe Ruhe reiner Geistigkeit flüchten möchten, sehnt sich der deutsche Geist aus der abgeschiedenen Höhe seiner Betrachtung nach der drangvollen Unruhe handfesten Lebens. Die buntesten Bilder solchen Lebens erschlossen sich ihm in den Werken Shakespeares. Darum will Wilhelm Meister in ihnen keine bloßen Gedichte sehen, sondern die aufgeschlagenen ungeheuren Bücher des Schicksals, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust.

Solchen Reichtum des Lebens las auch die deutsche Philosophie aus Shakespeare heraus. Darum trat er ihr nahe, als sie sich von den abstrakten Begriffsentwicklungen der Aufklärung ab- und der Unmittelbarkeit und Mannigfaltigkeit der Anschauung zuwandte. Er bedeutete auch ihr eine Verbreiterung der allzu schmalen Lebensgrundlage, auf der sie ihre Gedankengebäude errichten mußte. Aber freilich galt ihr deshalb sein Werk nicht als eine bloße Erweiterung der Erfahrung oder als bloßer Ersatz mangelnder Erfahrung. Von bloßen Tatsächlichkeiten hätte niemals eine so mächtig anregende Wirkung ausgehen können. Das Leben zeigte sich bei Shakespeare vielmehr überall vom Gedanken durchleuchtet, die Realität in Idealität aufgelöst und somit ihr vereint. Die Stellung Shakespeares an der Wende der Zeiten, wie sie Solger kennzeichnete, ist dafür besonders wichtig; er blickt zurück in das bunte Geschehen der ritterlichen Welt und er blickt voraus in ein Zeitalter entwickelter Subjektivität, in dem sich die Tiefen des menschlichen Bewußtseins erschließen. Solche Einheit des Realen und Idealen herauszuarbeiten, sieht die nachkantische Philosophie bei allen Unterschieden ihrer besonderen Richtungen doch als ihre gemeinsame Aufgabe an; in diesem gemeinsamen Sinne versteht sie auch Shakespeares Kunst.

Wir sind inzwischen durch Zeiten größter Ereignisse hindurchgegangen und scheinen Shakespeares Dichtung zur Erweiterung unserer Lebenserfahrung wahrlich nicht mehr zu bedürfen. Warum sollen wir von der Bühne lernen, was uns die Welt schon so eindringlich lehrt? Und ist uns in dem Gewirr äußeren Geschehens nicht eher eine Kunst Bedürfnis, deren strenge Form die Gewalt des Lebens bändigt und uns damit innerlich von ihr befreit? Etwas von dieser Sehnsucht klingt wohl durch Nietzsches Anklagen gegen

das wüste Genie Shakespeare hindurch. Aber wir wissen heute auch, daß Formlosigkeit nicht ein Vorwurf ist, den man gegen Shakespeare erheben darf. Gerade auch für die Kunst gilt Leibniz' Wort, daß was zunächst als Unordnung erscheint, nur eine verwickeltere Form der Ordnung ist.

Und Leben entzündet sich nur an Leben. Wenn wir Zeugen großen Geschehens gewesen sind und großes Geschehen sich ankündigt, so fordert solche Zeit auch eine ihr gemäße Kunst. Heldenzeiten verlangen nach Heldendichtung. Der heldische Geist und die heldische Auffassung des Lebens werden der Jugend einen Zugang zu Shakespeare, dem Dichter des Heldentums, erschließen. Dies ist kein anderer Weg, als ihn auch unsere großen Denker zu Shakespeare gesucht haben, denn wahres Heldentum entspringt aus der gleichen Gesinnung wie echte Weisheit. Beide bedeuten das Wissen um die drohenden Abgründe des Daseins und zugleich den hohen Schwung empor in das Reich des Großen und Edlen, des Heiteren und des Erhabenen. In der Spannung zwischen Gefahr und Glück, Verblendung und Gnade, teuflischer Bosheit und göttlicher Weisheit führen wir unser Leben. In dieser Spannung lebt auch Shakespeares Werk, und es umfaßt so die Enden der Menschheit. Darum wird es uns immer von neuem Kündiger und Deuter unseres Geschicks.

Shakespeares Sonette: Herkunft, Wesen, Deutung.

Von

Friedrich Dannenberg.

Obwohl im Beginn der Geschichte des englischen Sonetts die Angleichung der französischen Vorform in ihren freieren Abarten steht, so durchlebt doch die Kunst des Gründers Petrarca selbst auf englischem Boden während des Humanismus eine eigene Nachentwicklung. Bis zum Ausklang des Mittelalters beruht das Wissen um den italienischen Meister freilich mehr auf Gerücht und Bericht als auf eindringlicher Forschung oder gar bewußter Nachahmung: selbst Chaucers berühmte Erwähnung des erlauchten Namens in den Canterbury-Geschichten zu Beginn der Erzählung des fahrenden Schülers bedeutet hierin keine Ausnahme. Erst im frühen 16. Jahrhundert, als sich während der Herrschaft Heinrichs VIII. unter eifriger Mitwirkung des Hofes ein dauernder Bildungsaustausch zwischen Italien und England herstellt, wird auch Petrarca neu und endgültig entdeckt. Wyatt und Surrey, beide gebildete und weitgereiste Große des Reiches, bezeichnen sich als seine treuen Anhänger: von ihm übernehmen sie ungewandelt besonders die Anschauungsformen ihrer höfischen Lebensgesinnung. Die Hoffnungen, die durch ihre dichterische Wirksamkeit gerechtfertigt zu sein scheinen, erfüllen sich jedoch zunächst nicht: beide finden während des kommenden Menschenalters keinen Nachfolger. Diese Tatsache mögen die unruhigen staatsbürgerlichen Verhältnisse mit zeitigen, die bis in die Regierung Elisabeths hinein den Fortbau strenger Kunstschöpfungen verbieten; vielleicht auch muß das erkannte Erbe, in seiner Fremdheit allzu unerreichbar dastehend, eine Zeitlang unterirdisch fortwirken, um zu reifster Ertragsfähigkeit zu gelangen. Plötzlich und sogleich breit ausladend bricht dann die eigentliche Blütezeit des Elisabethanischen Sonetts an, die wiederum ihren besonderen, sich durch eigenartige geistige Dichte auszeichnenden Kernpunkt besitzt. Das mächtige Auf-

flackern, das sich etwa von 1563 ab zu einer überall Fläche suchenden Flamme zerfacht, entzündet sich fast ausschließlich an der freien, in den beiden Endzeilen spruchmäßig zugespitzten Gestalt des französischen Sonetts: neben das anerkannte Vorbild Petrarkas treten also von vornherein die fortschrittlichen Formauffassungen der Meister der Plejade.

Watson und Sidney vertreten die früheste Altersreihe der Elisabethanischen Sonettdichter. Der erste bedeutet nur einen unsicheren, unentwickelten Beginn; der zweite tritt nur in seinem Nachlaß als Sonettist auf: aber seiner unter dem Namen «Astrophel und Stella» erscheinenden Sammlung ist unter allen zeitgenössischen lyrischen Veröffentlichungen der größte Erfolg beschieden, wozu die Einzigartigkeit der menschlichen Gestalt Sidneys, der bei seinem Tod durchaus als Volksheld gelten kann, mit beitragen mag. Seine Sammlung ist es, die innerhalb des bereits entzündeten Flammenringes das Kernfeuer in Brand setzt, das fast die ganze englische Dichtung des folgenden Jahrzehnts in ein Funkenspiel von Sonetten verwandelt, das erst 1598 einen wiederum ziemlich plötzlichen Abschluß findet. Die sich letztlich von Ronsard herleitende Form Sidneys dringt jedoch in England nicht durch: herrschend wird vielmehr die als kennzeichnend Elisabethanisch bekannte Baugestalt, die aus dem Bisherigen nur vorgefühlt werden kann. Der Schritt von der sich gleichsam zum Ende hin verjüngenden, in einen reimgebundenen Doppelvers ausklingenden Form der Franzosen zu der der Elisabethaner ist nicht mehr weit: hat doch schon die nur gedankliche Abscheidung des beschließenden Zweizeilers, der durch die Unmöglichkeit einer inneren Weiterentwicklung auf eine andere Ebene gerückt ist als die drei vorangehenden Vierzeiler, das ursprüngliche Versverhältnis 8 zu 6 in ein solches von 12 zu 2 abgewandelt. In dem Augenblick, wo die in sich gefügte Reimordnung der beiden ersten Stanzen und damit die vermittelnde Aufgabe der dritten Stanze hinfällig wird, bricht auch das Gesetz der gleichmäßig fortschreitenden Gedankenverjüngung zusammen: die beiden letzten Verse, die schon bisher wegen ihrer im Sonett einmaligen Reimverknüpfung eine Sonderstellung einnehmen, stehen nun völlig allein, so daß sie gegen das Übergewicht der ersten zwölf Verse niemals mehr aufkommen können.

Diese Gesetzwandlungen, deren Ergebnis das Elisabethanische Sonett in seiner gattungsmäßigen Eigenform ist, vollziehen sich

zeitlich so schnell, daß wir wohl Beginn und Ziel des Vorgangs nachdeuten können, innere Entwicklungsstufen jedoch unsichtbar lassen müssen. Wie wir sehen, sind die beiden Reimpaare des ersten Vierzeilers denen des zweiten fremd geworden. Das Verhältnis, in dem früher nur die zweite zur dritten Stanze steht, bestimmt nun auch die Stellung der ersten und zweiten Stanze zueinander. Die drei Vierzeiler haben jedes Merkmal ihrer Sonettzugehörigkeit verloren: sie sind bloße Strophen geworden. Das beschließende Reimpaar ist durch eine tiefe Kluft von diesen getrennt, deren Gedankenbreite ruckhaft zu einer schmalen, bandartigen Gedankenleiste zusammengepreßt wird. Das Sonett gleitet nicht mehr wie im Italienischen und Französischen unbewußt zum Ende sanft hinab, sondern wächst zu einem Höchstpunkt an, dem jede äußere Brücke zu dem auf einer viel tieferen Ebene vorgelegerten Schlußspruch fehlt. Seine Antlitzlinie gleicht in der Tat dem Schnittbild eines Bergrückens mit Steilabfall zur Vorebene hin. Aus diesem Grund ist dem Elisabethanischen Sonett eine gestaltliche oder gedankliche Verbindung im Übergang von der zwölften zur dreizehnten Zeile versagt: hier darf niemals der Bogenstil Anwendung finden, mag er auch alle übrigen Verse deutlich kennzeichnen. Das letzte Reimpaar bedeutet nicht mehr Ausklang und Verebbung, sondern straffste Zusammenfassung des Gedankens, ja geradezu Gedankenfolgerung und Beweisschluß. Wie oft der zwölfte zum dreizehnten Vers in ursächlichem Verhältnis steht, mag die Tatsache beleuchten, daß Shakespeare durchschnittlich in jedem dritten seiner Sonette zwischen diese beiden Verszeilen einen Doppelpunkt stellt. Der Beistrich, das Zeichen also für die geringste Satz- und Gedankenpause, findet sich dagegen bei ihm an dieser Stelle nur viermal vor: und zwar je einmal in den beiden letzten, inhaltlich kaum noch zur Sammlung gehörigen Sonetten, deren Petrarkische Stofftönung vielleicht auch dies äußere Zurückfallen in das Raummaß des Dreizeilers zur Folge hat.

Von den auf Sidney folgenden englischen Sonett dichtern, die in ihrer Gesamtheit die bis 1598 reichende Hochflut ausmachen, können nur die wirklich weitertragenden Wellenberge angeführt und eingeordnet werden. Als berufenen Nachfolger Sidneys sehen schon die Zeitgenossen Daniel an, dessen Sonettssammlung 1592 unter dem nun ebenfalls modisch erhobenen Frauennamen «*Delia*» erscheint. Das einzige selbständige Verdienst Daniels liegt auf dem Gebiet der Form: er schenkt der englischen Dichtung die erste

Sammlung streng Elisabethanischer Sonette. Von seinen 55 Stücken weichen nur zwei von dieser Gestalt ab, indem sie das später für Spenser kennzeichnend gewordene Baubild vorausnehmen. Stofflich und gesinnungsmäßig ist er reiner Anempfänger, der schmiegsam in die Seelengehäuse der vor ihm Schaffenden einzukriechen vermag, um sich unbemerkt auch ihr Sprachkleid anzueignen. Nur einmal klingen die fremden, sonst widerstreitenden Stimmen geschlichtet ineinander: so entsteht das schöne Sonett an den Schlaf, das als reifende Blüte ganz aus antiker Landschaft — die griechische Anthologie leuchtet von fern herüber — aufwächst und in ihr ausschwingt. Durch dies Gedicht leitet Daniel die schon von Sidney eröffnete und kaum je wieder abreißende Kette von Anrufen an Grab, Nacht und Grauen fort, die auch bei Shakespeare anklingt und der Vorromantik, Romantik und Neuromantik nochmals eine edle, stilreine Prägung verleihen.

Dem nächsten und letzten Sonettistengeschlecht ist Shakespeare selbst zuzuzählen, wenn er auch wegen der gleichsam nachlässigen Veröffentlichung seiner Sammlung von seinen künstlerischen Zeitgenossen durch einen mehr als ein Jahrzehnt zählenden Zeitraum getrennt wird, der sicher selbst noch manche seiner Sonette entstehen läßt. Dicht an Shakespeares eigenen Geisteskreis hinan führt uns Drayton, dessen Kunst wir als stimmenden Vorklang, ja geradezu als Auftakt der Schöpfungen des größeren Meisters werten müssen. Beide Männer stehen sich in Freundschaft nahe; und nichts spricht dagegen, die Entstehung der Sonette Shakespeares in die Zeitspanne der Draytons zu verlegen, obwohl diese in ihrer ersten, 1619 erweiterten Auflage schon fünfzehn Jahre vor dessen Sammlung, nämlich 1594, veröffentlicht wurden. Die zweite Auflage weist zwar mehrere wichtige Hinzufügungen auf; aber auch diese dürften vor der Jahrhundertwende, ja vielleicht sogar noch vor dem endgültigen Abbruch der Sonettwelle 1598 entstanden sein. Draytons Stimme ist dunkelfarbener als die seiner Mitdichter: das welttiefe Trauerspiel, dem Shakespeare etwas später selbst zum Opfer fällt, als ihm der Wert alles Lebendigen zerbrochen und sinnlos scheint, wird in Draytons Sonetten vorgefühlt. Freilich unterscheidet sich Drayton von Shakespeare durch die innere Umfassungskraft des Lebens, das er als durchseelten Stoff in seine Verse einzulegen vermag. Sein Dasein weiß nichts von der martervollen Selbsterniedrigung und verruchten Erhabenheit, durch die das Menschsein Jenen hindurchzwingt bis zur Grenze des Wahnsinns

und durch Güte zurück zu den Stätten der Sterblichen: seine Tage sind spielerischer und trotz allem gläubiger im Hinblick auf die Erlösung der Welt durch das Wissen um Tod und Liebe. Lächeln und Not sind verschwistert und noch nicht wie bei Shakespeare zu sich befehlenden Mächten rächerisch aufgewachsen, die erst nach gegenseitiger Vernichtung die Welt als leere Hülle zurücklassen. Die Flügel seiner Seele sind zu schwach, um die feingeschliffene, schillernde Schale des Gefühls zu zersplittern und aus dem Dunstkreis der höfischen Fesseln in die Schicht des Unbedingten emporzusteigen. Der Kampf zwischen Held und Welt, der Shakespeare bis zu Selbstaufgabe und Neugeburt nötigt, wird hier vorzeitig abgebrochen und damit jede Tragik zu bloßer Traurigkeit verbürgerlicht. Die Stimmung des Verzichts und Abschieds läßt die schönsten, gleichsam in müdem Bläßgold schimmernden Töne aufklingen, in die der frühgereifte, zarte Reigen verbebt. Eine jede Herbheit zu leisem Flüstern hinabdämpfende Aufforderung zur Trennung enthält auch Draytons berühmtestes, 61. Sonett, das fast schon in die Wollust seligen Verscheidens einmündet.

Spensers dichterisches Eigentum bleibt, wie seine Sonette deutlich beweisen, den festländischen Ursprüngen nahe. Wie in den erzählenden Dichtungen der Ferrareser romantischen Renaissance feiert in seinen eigenen Versen die zauberisch erschaute Lehnsherrlichkeit eines entschwundenen Rittertums in klassizistisch erstarrter Verbrämung ihre Auferstehung. Bei ihm trifft sich das von der Zeit verwunschene Mittelalter mit der aus antiken Hintergründen hervorwachsenden Neuklassik, der ein faßbarer, lebendiger Gehalt mangelt, solange jenes nicht in ihren nur auf äußere Darstellungswirkung berechneten Stoffrahmen Eingang findet. Auch ihrer dichterischen Baugestalt nach bedeuten Spensers Sonette einen Rückschlag und zugleich ein unübersteigbares Endhaftes. Der ihnen hierdurch zukommende Zwiewert sichert ihnen zwar eine gewisse Eigenart; jedoch erfüllt sich diese allein in der Schicht rein geschmacklicher Bedingungen. Spenser verzichtet darauf, sich rückhaltlos entweder der strengen Formregel Petrarcas mit ihren Kreuzreimen und Dreizeilern oder aber der nun seit langem anerkannten Elisabethanischen Spielart mit ihrem dreimaligen Reimwechsel und ihrem scharf abgesetzten sinnspruchhaften Schlußpaar anzuschließen. Vielmehr macht er sich eine Mittelform zu eigen, die von jeder der beiden gegensätzlichen Urformen nur ein einziges Kennzeichen zur Verschmelzung übernimmt.

Die drei Vierzeiler bleiben wohl gedanklich in ihrer bisherigen Selbständigkeit erhalten, jede Stanze jedoch wird stets mit der vorhergehenden durch das lose Band nur eines Reimes unmerklich verkettet. Der zweite Reim des ersten Vierzeilers wird im ersten Reim des zweiten wieder aufgenommen, und ganz entsprechend kehrt der zweite Reim des zweiten Vierzeilers im ersten des dritten wieder, so daß die Schale jeder Stanze gleichsam durch den dünnen Brunnenstrahl eines Reimes lautlos in die tiefere Schale der nächsten überfließt, bis dies Wasserspiel in dem engen, aber tiefen Becken des beschließenden Sinnspruchs aufgefangen wird und versinkt. Trotz der unverkennbaren Vorliebe, die ein so gefeierter Dichter wie Spenser für diese Form hegt, besitzt sie keine Zukunft: das Schicksal des Elisabethanischen Sonetts zu vollenden, bleibt vielmehr der kennzeichnend englischen Baugestalt vorbehalten, die Spenser innerhalb seiner Sammlung nur als einmalige Ausnahme anerkennt. Sie wählt der umfassendste dichterische Geist, um in ihren engen, schmucklosen Rahmen mit der weisen Meisterschaft der Beschränkung das Bild eines weltweiten Erlebnisses einzubauen.

Die Pforten zu dem Erlebnis der Weltentgötterung, vor denen Drayton umgekehrt ist, öffnet Shakespeare, um mit dem Schicksal von Angesicht zu Angesicht zu rechten. Aber die Herkunft, aus der er aufsteigt, und der von ihm bisher beschrittene Pfad selbst werden von ganz anderen wegweisenden Kräften bestimmt als die Draytons, so daß es nötig ist, einige Schritte zurückzugehen, um später einen um so freieren Blickpunkt zu gewinnen. Bei Drayton bleibt die Einheitlichkeit des dichterischen Gesamtschaffens von der Sonettveröffentlichung unberührt. Durchblättert man sein Werk, so fühlt man seine Sonette durch Seiten hindurch vor: sie bestätigen und krönen das Vorige des Dichters. Bei Shakespeare scheint das dichterische Schicksal das gerade Gegenteil zu wollen: um keine seiner Schöpfungen kümmert er sich weniger als um eben diese bekennerrische Gelegenheitsfolge in Goethischem Sinn. Bei einigen Bühnenwerken, von denen uns erlaubter- oder unerlaubterweise verschiedene Entwicklungsstufen überliefert sind, fühlen wir trotz des Ausspruchs Ben Jonsons über den niemals feilenden Dichter die sorgsam bessernde Hand des Meisters den Wortlaut eines Auftritts nach- oder umzeichnen, erweitern oder verengen. Hinter den Verserzählungen steht, wie wir heute mit Gewißheit aussagen können, der immer wieder auf Druckreinheit

dringende Dichter, dessen unermüdliche Sorgfalt der Welt schließlich zwei fast vollkommen fehlerfreie Drucke schenkt. Als die Sonette, nachdem wahrscheinlich mehr als ein Jahrzehnt seit ihrer Entstehung verflossen ist, endlich gedruckt werden, steht Shakespeare schon lange nicht mehr hinter ihnen. Offenbar hat er von Anfang an nie die Absicht, diese Dichtungen als geschlossene Sammlung zu veröffentlichen: vielmehr läßt er sie, sie nach ihrem Entstehen schnell aus der Hand gebend, unter seinen Freunden umherwandern. Aber es findet sich eine gütige Hand, die die Sonette sammelt. Ob ihr dabei die Urniederschriften des Dichters selbst oder bereits nur vermittelnde Abschriften zu Gebot stehen, muß unentschieden bleiben; sicher ist nur, daß manche Dunkelheiten nicht erst durch den Druck entstanden sein können. Zwei Sonette geraten 1599, nachdem Meres schon im Jahr zuvor von «zuckerzüngigen Sonetten» Shakespeares geschwärmt hat, in das diebische Taschenbuch «Der Pilger zur Leidenschaft»: ihre Bekanntmachung erfährt weder Widerspruch von seiten des Dichters noch überhaupt irgendeinen künstlerischen Widerhall. Nach einem Jahrzehnt endlich entschließt sich der Verleger Thomas Thorpe, wie uns eine amtliche Eintragung beweist, zur Herausgabe der gesammelten Sonette. Sicher ist ihm von einem der Freunde Shakespeares die Handschrift der uns heute als «Quarto» geläufigen, mit mehr Liebe als Kunst zusammengefügtten Sonettfolge übergeben worden: und zwar ohne Erlaubnis des Dichters. Vielleicht tritt dieser, der sich während der Veröffentlichung wohl außerhalb Londons befindet, Druck und Buchabgabe sogar entgegen, obwohl nicht einzusehen ist, warum er bereits bekannte Dichtungen vor der Veröffentlichung durch den Druck bewahrt wissen will. Seinen überlebenden Zeitgenossen scheint das Schicksal der Sonette vollkommen gleichgültig zu sein: selbst das Jahr 1623, das das dramatische Lebenswerk des Meisters der Nachwelt überliefert, bringt keine Neuauflage von ihnen. Als diese 1640 erscheint, entspringt sie eher einem sammlerischen Bestreben als dem Verständnis und Förderungswillen gegenüber dem großen Toten. Bis zum Ende des folgenden Jahrhunderts vollends erschöpft sich das Verständnis für die Sonette in wüster Deuterei.

Die kurze Ausbuchtung ins Tatsachengeschichtliche zeigt deutlich, daß Shakespeares Sonette seit ihrem Entstehen ein außenseitiges Sonderdasein neben dem Weltlauf des Bühnenmächtigen

führen, dessen aufsteigende Lebenslinie folgerichtig aus den einzelnen Knotenpunkten seiner Werke zu erschließen ist. Die Sonette sagen etwas über den Menschen und Dichter aus, was die zur selben Zeit entstehenden Bühnenwerke in gleicher Reinheit bei noch so geschmeidiger wissenschaftlicher Auslegung nicht aussagen können. Sie zeigen uns ein Erlebnis des Dichters gleichsam ohne den umkleidenden gegenständlichen Stoff, durch den der dichterische Weltwille dies innerhalb des schöpferischen Bühnenraums erst sichtbar gestalten kann. Sie sind, überspitzt ausgedrückt, Vorformen ungeschriebener gebliebener Schauspiele, Bekenntnisse ohne verkörpernden Helden; sie sind Weltbilder, die dem Dichter entsinken und von denen er nur Trümmer ins gestaltliche Dasein hinüberrettet. Das Erlebnis, das sich in seinen Sonetten zu weltumarmender Weite erhebt und von dem sich hinfort alles vom Dichter Erschaffene nährt, ist das Erlebnis von der Macht des Daimon Eros in allen seinen Verwandlungen durch die geheimnisvolle Spielfolge über Empfängnis und Geburt, Liebe und Begattung zu Tod und Verwesung hindurch. Plötzlich scheint das Ohr des Künstlers, bisher nur den ehernen Klängen der handelnden Welt geöffnet, einen sechsten Sinn für die Aufnahme der inneren Stimmen zu empfangen, die ihm der früher gedeutete Lebenskreis irdisch-körperlicher Entscheidungen ins Nichts entschwinden ließ. Wo aber besitzt der Weg, der nun den Dichter durch das sinnliche Welterlebnis hindurch auf eine ganz neue Ebene geistiger Empfangsbereitschaft führt, seinen Quellpunkt? Er beginnt, da der Dichter vom Ursprung an in der malerischen Schau von Gegenwart und Vergangenheit befangen ist, als Beugung unter ein überall offen fühlbares Daseinsgesetz, nach dem der Stärkere über den Schwächeren siegt und der Stärkere wiederum von einem noch stärkeren Schicksal zum Schwächeren erniedrigt wird. Das Trauerspiel der Welt vollzieht sich ausschließlich im sichtbaren Geschehen, das zutiefst nur der Widerkampf zwischen verschiedenen Machtkreisen ist, nicht dagegen im Auf- und Abstieg der Seelen oder in den nur geahnten Kräften der Sterne, über die auch sie nicht mehr zu gebieten haben. Gefühle, Stimmungen, überhaupt Zwischentöne gibt es in dieser Welt der Helden und der Gehetzten nicht: die erdhafte Machtgier füllt ihre Stätten vollkommen aus und schafft die Menschen fast zu bewußtlosen Erfüllern des allbestimmenden Willensgesetzes um, das Niederlage und Todeszug wie beim Schachspiel vorfühlen läßt.

Die so gesetzhaft gebundene Welt ist die Welt Marlowes, von der auch Shakespeare ausgeht. Marlowes Blick für die Welt ist mit dem für die Bühne gleichbedeutend: für ihn baut sich alles Geschehen im Sinn der schauspielerischen Handlung um. Marlowes Handlungsgestalten sehen sich, auf diese Weise aus ihrer geschichtlichen Geburt befreit, auf der Bühne selbst spielen: sie lieben die große Gebärde, sie sind Leidenschafter. Seine Helden besitzen viel von der Einflächigkeit holzgeschnittener Puppenkörper, denn wie diese werden auch sie nach starren, drähtigen Gesetzen hin- und hergeschoben und zum Reden oder Schweigen verurteilt. Da sich alle schicksalhafte Fügung als Sichtbares auf einem überhellen Belichtungsfeld abspielt, fehlt ihnen gleichsam der sechste Sinn: der für das Geheime und Stumme, für das Vorbedeutsame und Erinnerungssüchtige. Sie leben nur in der einen Ebene der Gegenwart: Vergangenheit und Zukunft in ihrer mitschöpferischen Bedeutung für das Heute sind ihnen verborgene Schächte. Die Bühne, auf der sie beheimatet sind, gleicht einem schmalen Steg, auf dem die weithin strahlende Fülle einer ganzen Welt zusammengedrängt erscheint und der Ablauf ganzer Menschenleben und Zeitalter sich enthüllt. Das Darstellungsverfahren unterliegt während der gesamten Kunstentwicklung Marlowes kaum einem wirklichen Wachstum: wie der handlungsmäßige Gegenstand nur die ewige Wiederholung des einzigen stofflichen Vorwurfs der irdischen Macht bedeutet, so bleibt auch die bühnische Baugestalt, von der aus dieser als Weltgesetz verkündigt wird, unangetastet bestehen.

Allen diesen äußeren und inneren Formzeichen wird die Schauspielkunst des jungen Shakespeare anteilig. Die in überfrüher Reife prunkende Wettbewerberschaft Marlowes zwingt ihn von Anfang an dazu, dessen Welt zu erreichen und selbst zu übertrumpfen. Dies Letzte gelingt ihm nicht sogleich: «Titus Andronicus» erreicht und übertrifft Marlowe zwar an Gedrungenheit, steht aber wegen des Fehlens eines heldischen Umraums, der allein der dargestellten Begebenheit Beispielkraft zu verleihen vermag, hinter ihm zurück. Die drei Zwischenspiele «Verlorene Liebesmüh», «Die Komödie der Irrungen» und «Die beiden Veroneser» bedeuten eher Besinnung als Fortschritt: aber sie bedeuten für den Dichter zugleich die Entdeckung der überbunten, sich in Ständen zerspielenden Menschenwelt vom Bettler und Narren bis zum König und Kirchenfürsten in ihrer ewigen Dauer und dennoch ewigen Wandlung. Die Wahl «Heinrichs VI.» zum schauspielerischen Vor-

wurf bezeichnet nicht, wie es dem oberflächlichen Blick erscheinen mag, ein Zurückgreifen, sondern im Gegenteil vielleicht die überwältigendste Entdeckung seines Lebens: die des geschichtlichen Stoffes. Er blickt ihn in so ungeheurer Weite und Verzweigkeit an, daß die Entdeckung noch keine Eroberung zu werden vermag: die Übermächtigkeit des aufgabenhaft Gegebenen spiegelt sich in dem ständigen Anstücken von Handlungs- und Gestaltenfüllseln wider, das den Schauspielring in eine Kette von Verschroniken zu zerdehnen droht. Mit «Richard III.» endlich ist Marlowe vollkommen erreicht, mit «Richard II.», der schon von fern in dies morgendliche Schaffensfeld herüberleuchtet, längst abgetan. Zwischen diesen beiden Geschichtsstücken liegt der Überschneidungspunkt in der Entwicklung der beiden gegenstrebenden Bühnengeister, dessen genaue Lage zwar näher eingekreist, aber niemals nach Stätte und Stunde hin eindeutig abgelesen werden kann. Hier wächst Shakespeare über Marlowe hinaus; an dem Schritt, mit dem er ihn überrundet, haben die Verserzählungen ebensoviel Anteil wie die Sonette, «Romeo und Julia» ebensosehr wie der «Sommernachtstraum», «König Johann» ebensosehr wie «Richard II.»: aber die Sonette zeigen uns diesen Schritt auf der Stufe seiner höchsten Gangweite und stärksten Spreizung.

Der erbitterte Kampf um das Wort, den der stetige Hinblick auf die Leistung des Gegners zu immer gesteigerter Schlagkraft zwingt, läßt dem ruhenden Gefühl und den lautlosen Stimmungen nur wenige Winke übrig. Im «Titus Andronicus», dessen sich blind einwühlendes Verstehen für alle Quallüste des Körpers nur wie eine ständig erneute Verdrängung des sich seiner langsam bewußt werdenden edlen Herzens wirkt, vermag sich dies kaum jemals durch die Schicht des Grauens einen gefährdeten Pfad zu stehlen. In den drei Hofspielen schwingen sich die bisher zerbrochenen Klänge zu einer bald wieder verwehenden Weise aus, die auch die geistreichste Wortklöppelei und die bestrickendste Sinnverpfändung nicht wieder einfangen können. Aber ihr Spiel ist im Ohr des Dichters wie Muschelrauschen hängen geblieben und in jedem Augenblick — mag er nur den Zauberstab finden! — zu jubelnder Auferstehung bereit. In «Richard III.» scheint Shakespeare um das erlösende Beschwörungswort wenigstens zu wissen: er läßt seinen Helden an ihm, an dem Aufbruch seiner Seele untergehen. Richard III. ist der Mensch, der seine Seele vergißt und den sie um dieses Vergessens willen umbringt. Das Gesetz, vor dem

er versinkt, ist der Neubau des Weltgesichts durch die Kräfte der Seele, durch den Menschen selbst, der endlich die unwahre Larve eines hin- und hergeschobenen Fabelwesens abwirft und der ganzen Rundung seiner geistigen Erscheinung neu sich bewußt und würdig wird. Die Zeitlichkeit des Spieles erscheint aus ihrer Niedrigkeit als Verkünderin eines lästig-rohen, erdigen Ausgleichs der Geschicke emporgehoben zu einem Gesamtwert von Dasein, in dem die Lebensrechnung, die früher beim Sterben des Helden endigte, nicht beglichen aufzugehen braucht, sondern durch Schuld und Tod undeutbar abgebrochen werden kann. Dies Dasein umgreift wieder die bisher vergessenen Mächte als göttliche Gäste in sich: neben dem Trieb zur Macht die Herzensirrungen und ihre Verzeihung, neben dem Tod das Vermächtnis über ihn hinaus und über allem die Liebe. Im Ausklang «Richards III.» birgt sich unbewußt bereits der Wille zur Vernichtung des überkommenen Weltbaus und seiner Bühne; in «Romeo und Julia» ist alles Verlorene im Geist des neuen Gesetzes wiedergewonnen und der Sturm der Erweckung, der die Dinge zu größter Gestalt empört, lächelnd beruhigt. Was zwischen der Gefährdung des alten Daseins und der Befriedung der jungen Triebwelt liegt, die den Dichter als erlauchten Wiederbeginner zeigt, bleibt für uns ein Schattenreich, in das nur wenige Strahlen Licht zu tragen vermögen. Sie entspringen — und hiermit schließt sich der Kreis unseres Rückblicks — dem Brennpunkt, der, im Herzen des Dichters unruhvoll flackernd, sie zuerst ungeboren und fast allseitig auffängt: den Sonetten.

Es ist unrecht, in den Grenzraum der neugeburtlichen Erhellung die beiden Verserzählungen Shakespeares mit hineinzuordern, mögen sie nun vor oder geradezu neben jener Gedichtfolge entstanden sein. Sie zeigen den Dichter zwar im Bann einer bunteren Landschaft als selbst die drei leichten Lustspiele der Frühzeit: jedoch wird in ihnen der Stoff, der allein seinen Grundbildern und nicht seiner Gesinnung nach der Zukunft angehört, noch von keinem Erlebnis getragen, das aus der gerahmten Sicherheit des sprachlichen Ausdrucks her auf die Entrahmung und Entbilderung alles Fühlens hindeutet. Die Verserzählungen bedeuten insofern Nebenwerke der Bühnenspiele, als sie den dargestellten Gehalt in sinnlich-sichthafter Fülle und Atemlosigkeit übereinander aufhäufen, ohne doch jemals den Boden der Geschehnisse auch bei der Wiedergabe gedanklicher Vorgänge zu verlassen. Sie deuten Geist und Gemüt durch Handlung, weil sie beides nur durch diese zu erfassen

vermögen: in ihrem Weltbild hat die Seele gleichsam mit Platz auf der Oberfläche des Körperlichen, sozusagen Gestalt und tierisch-triebartige Bewegungsfähigkeit gewonnen, ohne daß es schon gelungen ist, das äußere Woher und Wohin der Handlung rückschauend als von einem unsichtbaren seelischen Ursprung ausgehend erscheinen zu lassen. Lediglich das stoffliche Ergebnis verkündigt die unstoffliche Herkunft, die selbst stumm bleibt: und lediglich dies also besitzt Aussicht auf Weiterleben und Wirkung. Ungeachtet dieses Zugeständnisses sind die geistigen Verbindungsströme zwischen den Verserzählungen und den Sonetten dünn und versickernd genug.

Nachdem uns auch die Epen mit kaum einem leisen Richtungswink entlassen haben, betreten wir das Reich, in dem das Erlebnis ohne Widerspiegelung im gegenständlichen Bühnenwerk herrscht und sich uns mit der Unbedingtheit einer Begegnung zwischen der Welt und dem Dichter als Ankläger und Bekenner darbietet. Es ist ein Raum, in dem das Erlebnis noch ohne dichterische Frucht geblieben ist oder vielmehr dem Dichter noch so eng beiwohnt, daß jede Frucht notwendigerweise im vorgeburtlichen, noch unvergegenständlichten Zustand an das Licht des zeitlichen Tages tritt. Die quälend-zitternde Erwartung eines geheimen Reifens umlauert diesen Augenblick: die jungen, drängenden Stimmen rufen schon; aber sie rufen noch nach innen, um Stärke und Farbe ihrer Sprache erproben zu lernen. Sie ist wie ihr Sprecher unausgeglichen und wechselvoll: rätselhaft dunkel und wieder in der nächsten Schwingung überhell verklärt und für einen winzigen Augenblick in die undurchsichtigen Tiefen des Leides hinableuchtend. Tag und Nacht lösen sich in den Gedichten, die auch hierin dem ihnen eingeborenen Witterungsgesetz ihrer tropischen Brutluft gehorchen, ohne Vorzeichen und Übergänge ab: die Schicksalsarmut des zufluchtlosen Herzens bricht in jedem Laut erschütternd auf. Der Verlorene spricht zu seiner eigenen Entgründetheit, die sich in jedem Ding seiner Umwelt stets unabsehbarer offenbart. Der Mitmensch entschwindet ihm zu Höhen, an denen er abstürzt: Eros läßt sich von ihm während langer Qualzeiten nur als Knechtschaft, Verkauf und sinnlos-grausame Opferung anrufen. Aber das Schrecklichste ihres Schicksals lassen die Gedichte erst als Gesamtheit vom überschauenden Standpunkt aus erkennen: sie führen keinem Ausgang entgegen, und am Ende ihrer trostlos-irrmütigen Seelenumschiffung glaubt man die Flüche nachhallen zu hören, die schon die Einbootung überschatten.

Die Welt der Sonette kreist einsam in sich selbst: nichts von den Bindungen und Erlösungen der vorigen, nun verloschenen Erlebniswelten ererbt sie, ohne es zutiefst umzuwerten. Mit unerbittlicher Bekenntniskraft rettet sie Himmel, Erde und Hölle rein und unverhüllt an ihr Herz. Sie kennt keine Stunde und Stätte, über die sie nicht mitzurichten hat, denn sie anerkennt kein Jenseits, das die Macht besitzt, das zu begnadigen, was sie verdammt, und das zu verfluchen, was sie heiligt. Die Unbedingtheit der Weltschau, die sich in den Sonetten ankündigt, verleiht ihnen gepanzerte, klirrende Herbheit und Fehdekraft, die sie von allem Schwarmsüchtigen und Schönheitsstrunkenen, oder, wie George richtig erkennt, von allem Romantischen weit abrücken läßt. Sie überkuppeln die Doppelwelt des Diesseits und Jenseits durch ein einziges menschlich deutbares Erlebnisreich, das beides verbrüderet in sich vereint: aber sie lassen die Kuppel ganz überwiegend auf den Säulen des Hiesigen lasten, so daß das ewige Bild der Dichtung dem wandelbaren Antlitz des Alltags ganz eng aufgerahmt erscheint. Die Entsprechung von Mythos und Mensch allein gibt hier dem Forscher das Recht und zugleich die Pflicht auf, die Entdeckung des Eros auf dem einmaligen, zufälligen Erlebnis aufzubauen, das die Seele des Dichters gerade im vorbestimmten Augenblick der Entscheidung trifft. Das Nichtige des Tatsachenhaften führt auf den Pfad des Wesentlichen: freilich kann es uns nach Art aller Wegweiser auf diesem selbst nicht mehr begleiten, da nur das Auge der Seele das ihm Verwandte sonnenhaft erhellt zu erschauen vermag.

Der hohe Eingang der Sonette und die von ihm niederstrahlende Aussicht auf alles Geschehen innerhalb der weitverzweigten Irrgänge der Gefühle und Stimmungen lassen es als gewiß erscheinen, daß die Entdeckung des Eros ihr Bewußtwerden zuerst an der Gestalt eines Jünglings erfährt. Die Versinnbildlichung eines geistig-formhaften Triebes führt uns in höfische Luft zurück: aber sie hebt uns zugleich darüber hinaus. Wir wissen, daß Shakespeare wahrscheinlich ganz im Beginn seiner erstrebten Anlehnung an die Adelskreise in seiner Verserzählung «Venus und Adonis» die Umwerbungsvorgänge schon völlig mit den Augen des Knabenliebhabers schildert. Jedoch — und hierin liegt der Gegensatz zu den Sonetten — bedeutet dies spielerische Eingehen in die Gestalt der Venus nicht zugleich die Übernahme ihres Wesens und ihrer sichtbaren Gebärde. Der Dichter sieht den Jüngling gleichsam mit

weiblichen Augen: aber er bleibt trotzdem nur der unbeteiligte, der Umwerbung innerlich fremde Beschauer und Aufzeichner. Nicht, daß Adonis ein schöner Jüngling ist, verleiht dem Werk seine seelische Selbständigkeit und Gesinnung: sondern daß Adonis umworben wird. Die angebliche Verkehrung der dichterischen Schau beruht demnach nicht auf einer Verwirrung der Gesetze der geschlechtlichen Anziehung und Abstoßung, sondern auf einem Außerachtlassen, einem Übersehen dieser Gesetze. Sie werden niemals geleugnet: aber sie werden gegenüber der Leidenschaft selbst, der sie doch nur die sichtbaren Erscheinungsformen vorzeichnen, für nebensächlich erklärt. Nicht Liebe zum Jüngling deutet die Verserzählung, sondern Umwerbung schlechthin, die nun, da sie als allgesichtige Kraft erkannt ist, vom Dichter mit allsichtigem Auge nachgezeichnet wird. Nicht nur die Geschlechtsunterschiede des Menschen fallen: auch die Grenzen zwischen Mensch und Tier verwischen sich; alle lebenden Wesen finden sich in einer Landschaft wieder, in der es nur noch Umworbene und Umwerbende gibt.

Die gleiche Erhöhung der Gestalten ins Bildhafte und Götterweltliche kennzeichnet den ersten Kreis der Sonette, der den Leitgedanken der Umwerbung, allerdings um eine Stufe undeutlicher und versteckter, wieder aufnimmt. Es mag nicht zuviel behauptet werden, wenn man vermutet, daß Shakespeare seit seiner ersten Verserzählung der Ruf eines Dichters der Umwerbung geradezu anhängt und diese Sonette wahrscheinlich auf Wunsch einer Mutter geschrieben werden, die ihren Einzigen vermählt wissen will, so daß hier der alltägliche Zufall, der das eigene Anliegen des Dichters erst langsam und nur in Andeutungen aufkeimen läßt, besonders scharf durch die Zeilen leuchtet. Jedoch bleibt der Punkt in jedem Fall unwesentlich: es genügt uns zu wissen, daß der Dichter einen jungen Edelmann durch Gehalt und Gestalt höfischer Kunstrede mahnend anspricht und auf diesem Umweg bewundern und lieben lernt. Wiederum wird auch in diesen Versen der Verehrte nicht in seiner Eigenschaft als männliches Geschlechtswesen umschwärmt, wie überhaupt von tändelndem Schwärmen in den Sonetten nie die Rede sein kann, sondern als hoher Mensch unter Verzicht gefeiert. Der Gefeierte ist von Adel; er ist schön, er ist reich, er ist gut und glücklich: aber dies alles genügt noch nicht, um ihn zum Vorbild, zur Göttergestalt umzuprägen. Vielmehr erst: daß jede Eigenschaft in jedem Augenblick seines Lebens in den übrigen

Eigenschaften mit zutage tritt und daß ihre ständig wirkende Gesamtheit ihren Eigner zu einem vollkommen in sich ruhenden, aber dennoch immer wachsenden Wesen erhebt, schafft ihn zum Helden des Dichters. Nur die von ihm verkörperte schöne Gesetzmäßigkeit, nicht einen sie mit ausmachenden Teil (etwa den Geist, die Seele, den Leib) feiert der Dichter; und nur die Störungen dieser Gesetzmäßigkeit beklagt er. Niemals geht es ihm um die selbstsüchtige Erhaltung einer Zuneigung, eines ihm hörigen Körpers oder gar einer Geldquelle und Verbindung, die ihn zu Ämtern und Ruhm führen kann. Vielmehr liegt ihm die Beschützung und Erhaltung des Menschen als Ganzem am Herzen, so daß durch jeden Abfall seines Helden von dem ihm übergeordneten, aber zugleich eingeborenen Gesetz alle Würdezeichen an Wert verlieren.

Es ist nicht so sehr ein gegenseitiges Ineinanderaufgehen, was beide verkettet — wie wir denn überhaupt den wirklichen Innigkeitsgrad des dichterisch sicher überhöhten Verhältnisses weder kennenlernen können noch wollen —, als vielmehr ein wechselseitiges Umeinanderwissen, das nicht berauscht, sondern beruhigt, nicht blind, sondern weise macht. Jeder der beiden gewinnt dadurch, daß er zu sich selbst vom anderen sagen darf: Er ist da! Dies «Dasein» des anderen im schönsten, sittlichsten Sinn ist der eigentliche Gegenstand aller Sehnsucht und aller Entsagung, soweit wir mit den Augen des Dichters sehen können. In der Seele des Edelings freilich mag das gleiche Gefühl unerweckter und matter ruhen, so daß schon dadurch die seelische Bindung ungleiche Nahrung findet und dem Herzen des Dichters der Weg zur Leidenschaft offenliegt. Es empfindet das Dasein des Anderen in der Lichtfülle, die es ihm mit jedem Wort und Anblick neu schenkt, als etwas ihm Gemäßes, als etwas ihm Zugehöriges und dennoch ewig Verschlossenes, das im Bewußtsein des Verzichts nun doppelt lockend daliegt. Das Leben des Bewunderten wird zum Lebensvorbild schlechthin, dem gegenüber jedes andere Leben minderwertig erscheint: in den Begnadeten wird alles Verlorene und Erhoffte eingelegt, um ins Wunschbildhafte emporgetürmt zu werden, mag dieser es nun wirklich besitzen oder nicht. Am Rand des ihm fremden Lebenskreises wächst und zerbricht der Dichter; das Antlitz des Geliebten verleiht ihm Amt und Würde und zugleich äußerste Erniedrigung: es beflügelt und fesselt seine Schritte, es lähmt seine Hand und schenkt ihr doch die Kraft und Fülle zaube-

rischer Gesichte und Beschwörungen. Das ursprüngliche Ziel des Aufklangs ist längst verloren gegangen: die Anpreisung seines inneren Wertes, zuerst nur um der leiblichen Fortpflanzung willen vorhanden, hat sich verselbstandigt und jedes Gedicht überrannt, während die eigentliche Mahnung in den beschließenden Sinn-spruch des Sonetts hinabgesunken ist.

Nun beginnt ein rauschender Festzug, in dessen Mitte der Jüngling in tausend Verkleidungen und Gebärden lächelnd einerschreitet, nach allen Seiten hinblickend und von allen erblickt, stets unverkennbar und dennoch ständig unerkannt, immer erstrebt und doch über dem Bereich alles Erstrebbaaren unirdisch schwebend. Der Held als Mensch ist bereits in das Reich der Fabeln und Märchen eingegangen: Sagen bilden sich um ihn und seinen Werdegang, und sein Antlitz wird nachgezeichnet wie das verklärt Entrückter oder seliger Genien. Werbung und Forderung erscheinen zu Bitte und Gebet hinabgedämpft. Die geheime Furcht, den noch kaum Gewonnenen schon wieder verloren zu haben, die durch das 20. Sonett und die diesem benachbarten Verse hindurchlugt, hält auch weiterhin, nur von einzelnen Zwischenbildern unterbrochen, während der trüb-wechselvollen Irrfahrt von Hoffen zu Ermatten nach und macht die Kluft zwischen Dichter und Geliebtem unüberbrückbar: sie bricht um so tiefer auf, je leidenschaftlicher sich der Anbeter über sie hinwegzusetzen versucht. Von Beginn an legt sich ein verschleiender Schatten auf die Verse, der die Gedanken in unruhiger Blässe erzittern läßt und ihnen einen fiebrig-kranken Glanz überbreitet. Die Erhöhung des Freundes durch die Lobpreisung seiner Schönheit und Güte mit der Hoffnung auf Leibeserben hat sich inzwischen zur Vorhersage seiner Unsterblichkeit verdichtet, die der Ruhmverkünder aus der Tiefe zu ihm emporschreit.

In der Erkenntnis eines doppelten Schicksals als einzigen Führers der lebbaaren Welt liegt, mag sie auch noch so sehr durch die weiten Falten von Schwulst oder bloßer Andeutung verdunkelt werden, zutiefst die gesamte Daseinsschau der Sonette verankert. Bereits Drayton sieht zwischen den sorglos tändelnden Tagen höfischen Spielles das Verhängnis durchblitzen, das Held und Welt nackt einander gegenüberstellt: aber er vermag die Pforte nicht zu öffnen, hinter der Zermalmung und Vergottung zugleich wie ein allwissender Schatz bereit liegt. Bei Shakespeare steht die Pforte von vornherein nur angelehnt: der leiseste Atemzug kann sie ganz

aufwehen und so den Menschen vor das Angesicht des Unbedingten treten lassen. Shakespeares Welt ist die Welt der aufgewehten Pforte, durch die das Jenseits, sich entgötternd, in die Lebensräume einflutet, um jedem Wesen die Larve des Diesseits zu entreißen und sein ewiges Antlitz aufzumeißeln. In dieser Welt gibt es Sieger und Besiegte: nicht nur für die Dauer eines Schäferspieles oder einer festlichen Schaustellung und mit der Hoffnung auf Erlösung hinter jener Pforte, sondern als ewig unabänderliches Schicksal. Die Erkenntnis, daß alles hier enden muß und die Welt nicht das Recht besitzt, sich um ihres unausgezahlt gebliebenen Guthabens willen eine jenseitige Welt zu erfinden, um ihr die aus eigener Versäumnis entstandenen Nachpflichten aufzuerlegen, verleiht auch den glutvollsten Sonetten einen unsäglich trostlosen Unterklang, der unablässig im Schatten aller Stimmungen spielt. Die Sonette bilden die Ausdrucknahme einer Welt, in der jeder Wesenheit von Urbeginn an ihr Ewigkeitswert innewohnt: nichts in dieser Welt ist Schein und Vorwand, nichts bloße Bedingung oder Folge. Alles lebt in unendlicher Fortzeugung wirkend weiter: das Leben in seinem jähen Umsprung von Empörung zu Untergang, der Tod und die Verwesung des Fleisches; aber auch die erlösende Liebe und der Gedanke der Unsterblichkeit.

Die Welt, hinter der alles endigt, gibt dem Dichter ein schweres Geschick auf: sie stellt ihn unter die Besiegten des Lebens und zwingt ihn, sein furchtbares Schicksal zu Ende zu tragen. Die Ursachen der seelischen Verdunkelung, die weit über den Rahmen der Sonette hinaus bis in die Höhezeit der großen Trauerspiele um die Jahrhundertwende nachschattet, können nicht allein in der Entdeckung des Eros und der von ihr bedingten Zerstörung des bisherigen Weltbildes liegen: vielmehr leiten sie sich her von der von Shakespeare vorgefühlten Grundtrauer alles Dichterischen schlechthin. Nicht mehr Schuld und Sühne schreiben sein Dasein vor, sondern Anteil und Schicksal, dem zu wehren Wahnwitz bedeuten würde. In dem Kerkerraum zwischen der eigenen Nichtigkeit und dem Ruhmleben des adligen Freundes stellt dessen Verewigung im Vers für den Dichter geradezu eine Selbsterlösung durch die Liebe dar. Sie steigert den aus dem hohen Leben Ausgestoßenen an den Geliebten hinan, der nach der Blickweise des Dichters wie ein Traumprinz in den goldenen Sälen der Freude oberhalb der Welt der Niedergeborenen thront: durch sie sieht er sich in ihm, wird er unmittelbar ein Teil des Angeboteten. Sein besseres Ich lebt in

diesem fort, und jede Preiskrönung des eigenen Verses bedeutet nicht armes, trügerisches Selbstlob, sondern das beseligende Bewußtsein, sich einem Dienst zu weihen, der durch seinen Gegenstand Unsterblichkeit mitverleiht. Freilich bleibt die Unsterblichkeit stets am Schatten des Gefeierten haften und von seiner Gnade abhängig: aber die Unsicherheit einer beglückenden Knechtschaft zieht der Dichter dem freiwilligen Untergang vor; und die Erniedrigung, die der Wollust des Sklaventums beigemischt ist, erhöht in seinen Augen nur noch deren sinnlich-sittlichen Reizwert.

Der wogende Festzug der Bilder und Stimmungen, der uns ohne Unterbrechung bis zum Beginn des dritten Zehnts der Sonette leitet, beginnt sich allmählich zu verlangsamen und aufzulösen. Aber einige Gestalten bleiben erhalten und schimmern nun, da sie verinselt einem weiteren Blickkreis zugänglich werden, um so deutlicher auch durch den sich zögernd entschleiernden Fries gegenständlich ausgemalter Gruppenbilder, die zum ersten Mal die vorhandene Stimmung einer Art Handlung dienstbar machen. Das auspendelnde Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem Freund, das fast in entspannter Ruhelage angekommen ist, wird durch den Ausblick auf die Gestalt einer Frau gestört, die zwar noch außerhalb des Seelenraums der beiden stehen bleibt, aber doch in das schöne Gleichmaß ihrer Zuneigung Aufruhr trägt. Das Antlitz der Dame wird gleichsam nur in Spiegelungen durch die Erscheinung des Freundes hindurch sichtbar und bleibt somit matt und verschwommen. Wir wissen nicht einmal, ob es sich bei ihr um die schwarze Schöne der späten Sonette handelt: der Neuansatz der in diesen enthaltenen Ereignisfolge spricht vielleicht dagegen. Jedoch zeigt sich auch hier das dreieckige Verhältnis von Beginn an im Zustand der Vollendung, da das Weib sogleich nur als die Geliebte des vom Dichter zum Freund gewordenen Mannes gewertet wird. Das schillernde Spiel der Gefühle bewegt sich also ständig auf gleicher Ebene: weder ein ansteigendes Vorspiel, noch ein entscheidender Höhepunkt oder beschließender Abbruch wird anzudeuten versucht. Der Freund wagt aus dem ihn fesselnden Gewölbe mann-männlicher Verpflichtungen zum seelischen Bannkreis der Frau hinüber auszubrechen, während der Dichter, zu furchtsam, um seinerseits gegen ihn vorzugehen, sich mit allen Mitteln deutenden Worttrugs auch weiterhin in die Rolle des begnadeten Alleinbesitzers hineinräumt. Seine Erinnerung und Hoffnung kreist wie bisher um den gegenwärtigen oder vermißten Freund:

das Gedenken an ihn belebt und verklärt zugleich alles Mitgedachte und macht alles Verlorene entbehrlich. Nur manchmal bricht eine sonst nicht fühlbare Angst vor Ungnade und Nichtwiederkehr des Geliebten durch: aber selbst diese Furcht wird dadurch, daß ihr der Dichter nicht den geistigen Raum zum Ausreifen zugesteht, zum Ausgang neuer Beseligung umgefühlt.

Hinter dem Bewußtsein der Unsterblichkeit des Freundes ruht die innere Befriedigung durch das Amt des Lobredners, der sich jedoch niemals in eigener Gestalt, sondern stets nur durch den Umfeierten hindurch anzublicken wagt. Niemals darf er deshalb auch den schwindelnden Klippengrat, auf dem dieser unverletzbar wandelt, zu erklimmen streben, und sollte sich ihm sogar seine rettende Hand entgegenstrecken: Absturz und Zermalmung wären die Folgen solcher Vermessenheit. Sein Fuß muß an der Tiefe haften bleiben: die geschliffenen Stufen, die den anderen ohne Zittern emportragen, zerbrechen unter seinem plumpen Schritt und begraben ihn unter ihren Splittern. Nach einem solchen Niederfall entsteht das bekannte 57. Sonett, das ihn in tiefster Selbstenteignung zu Füßen des Angebeteten kauern läßt, die Wollust entseelter Hingabe trunken einatmend und dem Wahnsinn gierend nahe. Aus einer ähnlichen Stimmung bedingungsloser Opferung heraus mag Michelangelo seine Sklavengestalten dem toten Stein entringen: das Sonett mutet wie eine Sockelinschrift zu einem jener in süßem Grauen niederbrechenden Körper an. Die inneren Aufpeitschungen zerrütten den Geist des Dichters, der ohnehin von der Wucht des ihn überrauschenden Erlebnisses zersprengt wird: eitles Zärteln und verzehrendes Mißtrauen lösen einander in irrer Folge ab, und einer Stunde froher Geborgenheit begegnen immer zehn voll Kleinmut und Verzweiflung. Sein Ekel gegenüber der unfühlenden Mitwelt sondert sich nun, da die Sehnsucht nach dem Entfernten die Sättigung am Anblick des Gegenwärtigen übertönt, vom gefeierten Antlitz ab, indem es dies in seiner traumhaften Vergottung umso tiefer von allen Schlacken des Herzens reinigt. Wie aus Verschollenheit und Sage leuchtet der Freund als letzte Sicherung zum irdischen Geschehen herüber. Man fühlt: hier wird der Welt ein Todesurteil gesprochen, das keine Begnadigung aufzuheben vermag. Als der Dichter die furchtbaren Anklagen des 66. Sonetts niederschreibt, mag der «Hamlet» auf seiner Seele lasten; und wenn auch hier wie dort ein schmerzlich errungener Ausgleich nahe bevorsteht, so schatten

die dunklen Fittiche selbstquälerischer Schwermut doch noch lange in seinem Werk nach.

In diese gedämpfte Weise klingt der erste Sonettkreis aus, um seine Fortsetzung in einer Vielzahl räumlich engerer Ringe zu finden, die jedoch nur durch sehr lockere Bänder zusammengehalten werden und jedenfalls in der inneren Anordnung der Thorpeschen Erstausgabe nicht mehr aus Shakespeares Hand stammen. Die weltweiten Ausblicke, die noch eben jedem Wort die Leuchtkraft eines Bühnenausspruchs verleihen, verengen sich zusehends, und wiederum wird, wie dies schon im Augenblick des Vorbeigleitens der dunklen Dame geschieht, die Zuständlichkeit des Bestehenden in eine Folge filmhafter Handlungsbilder umgebaut, die selbst dort, wo sie keinen strengen Rahmen besitzen, eine Tateinheit in sich bergen oder auf eine solche schließen lassen. Auch jetzt handelt es sich um die Entstehung und zugleich Überwindung eines dreieckigen Verhältnisses: aber die selig in sich ruhende Zweieinigkeit des Freundespaares wird in diesem Fall nicht von der sichtbaren oder nur gefühlten Gegenwart einer weiblichen Verlockerin, sondern von der heimlichen Wühlarbeit eines dichterischen Nebenbuhlers gestört, der den Geliebten des Dichters zu seinem eigenen Freund umschaffen möchte. Die Gestalt des fremden Umwerbers gewinnt bei weitem deutlichere Züge als die frühere der Dame: und zwar nicht nur durch die nähere Kennzeichnung einiger seiner Verse, die Shakespeare an mehreren Stellen als Nachäffung den eigenen Zeilen einfügt, sondern vielmehr durch eine unverkennbare Anspielung auf die geistige Arbeitsweise des Gegners, der sich in einem schwülstigen Lobgesang angeblich seiner zaubermächtigen Mithelfer gerühmt hat. Dieser Hinweis bildet die einzige Stelle innerhalb der ganzen Sonettfolge, von der aus einwandfrei und bis heute unwidersprochen auf eine eindeutige Persönlichkeit der zeitgenössischen Öffentlichkeit geschlossen werden darf. Der Verspottete ist Chapman, und die Entstehungszeit des 86. Sonetts mag, ihrerseits aus dieser Tatsache ableitbar, in die Nähe des Erscheinungsjahres jener Hymne (1594) fallen.

Das Chapman-Zwischenspiel versinkt, ohne eine Spur in den späteren Versen zu hinterlassen: die von ihm angeregte bissig geißelnde Tonfärbung wird sogleich wieder von der Sprache wohllautreicher Schwermut überlagert. Was dem angeführten Sonett innerhalb der ganz überwiegend an den Freund gerichteten Reihe noch folgt, läßt sich nicht mehr unter einen einheitlichen Leitspruch zusammen-

fassen, sondern zerfällt in kleine, ohne Sinn für entwicklungskünstlerischen Auf- und Abstieg verkettete Gruppen oder Einzelstücke, die sich zwar nicht widersprechen, aber auch nicht fortlaufend ergänzen. Im Vergleich mit der verhältnismäßig sehr starken Geschlossenheit der ersten 74 Sonette gewinnt man den Eindruck, daß die Gedichte der späten Stoffkreise, von der Aufnahme in den frühen Ring ausgeschlossen, diesem wahllos und wahrscheinlich von zweiter oder dritter Hand angehängt werden. Vielleicht geschieht dies schon durch den Helden und Empfänger der ersten Folge, deren Ordner noch Shakespeare selbst zu sein scheint; vielleicht auch vereinigt sie erst Thorpe mit ihr, dem sie als jüngere Bekenntnisse des gleichen Dichters zugehen mögen. Hieraus ergibt sich bereits, daß der in ihnen angesprochene oder besprochene Freund nicht unter allen Umständen mit dem Helden der früheren Sonette gleichbedeutend sein muß: ja es ist nicht einzusehen, warum nicht sogar eine noch höhere Mehrzahl von Freunden zugestanden werden darf, wenn schon einmal zwei verschiedene Empfänger eingeräumt werden. Freilich spricht die Gleichheit der Stimmung und der sie erzeugenden Seelenlage von Dichter und Freund in ihrem sinnlich-sittlichen Verhältnis zueinander dagegen: die uns längst bekannten Grundgedanken der Abkehr des Geliebten und der Sehnsucht nach ihm, der Versicherung unwandelbarer Treue, der Warnung vor kalt berechnenden Schmeichlern und der zärtlichen Vorwürfe über jugendliche Ausgelassenheiten klingen wieder an, so daß das ererbte Fühlen nur an einigen wenigen Randlinien in erhöhter Dichte oder gar in bisher ungeschauter Gestalt zum Durchbruch gelangt.

Die im tiefsten Kern alles Lebendigen verankerte Einsamkeit des Dichters, die zugleich die vollkommene selige Verschollenheit gegenüber allen weltlichen Wesenswerten bedeutet, ist bald wieder hergestellt: aber auch die Furcht vor Sterbensqual und Verwesung hat sich in ganzem Grauen hinübergerettet. Das Gefühl der Verfremdung der Welt, das zu unüberbrückbarer Tiefe aufbricht, vertreibt das gnadenlose Paar aus allen bisher bejahten Lebensräumen und verschlägt es gleichsam auf ein Riff vor den Pforten der Schöpfung, von dem aus alles menschlich Deutbare zu Gemeinheit und Narrheit zusammenschrumpft. Die ständischen Ordnungen, die freien Werte der Kunst, alle Menschen im Durchblick ihres nun sinnlos gewordenen Daseins verlieren ihre Gültigkeit und erheben das Trauerspiel der durchlittenen Tage, für das der Dichter

unheimlich sichtbar wird, zum unentrinnbaren Weltschicksal. Mit dem Blick selbstzerätzenden Hohnes sieht er irdisches Wachsen und Verblühen, aus der Langsamkeit zeitlichen Werdens hinausgehoben und einer flammend vorbeizuckenden Ewigkeit eingeordnet, vor sich wie auf einer Schale liegen, die emporgehalten wird und im nächsten Augenblick zerschmettert werden kann. Aber gerade das der Gunst der Stunde untertänige Geschick zwischen Wille und Zufall verkettet ihn, den mitleidig Hinablächelnden, noch mit dem Weltherzen und allen seinen Irrungen. Der Menschheit, die Narrheit geworden ist, steht er selbst als erster der Narren vor. Sein Narrentum ist nicht erworben, sondern angeboren: es büßt jeden höfischen Schellenklang ein, um dafür unergründbare Notwendigkeit in sein Wesen aufzunehmen. Der Mensch ist der Narr an sich: nur durch diesen besteht er; und je bedingungsloser er sich ihm hingibt, um so näher steht er als Wahnsinniger den ewig wissenden Göttern. Hinter dem 110. Sonett fühlt man den schweren Schatten des «König Lear» seine großen Gebärden vollbringen.

Mag die Verfemtheit des eigenen Schauspielertums als der Verkleidung von Narr zu Narr, gleichsam als der vertausendfachen Narrheit, Ursache oder nur Mitstärkung der zur Schau getragenen weltverachtenden Lebensstimmung sein: das Bewußtsein des ständig verwirklichten Untergangs der für den Dichter durchsichtig gewordenen Schöpfung deutet sich ihm verdichtet sogleich wieder in die Angst vor dem eigenen Ende zurück, der nur die Verkrampfung in den unsterblichen Namen des Geliebten den Zugriff bis zur letzten Stunde zu verwehren vermag. Das schöne Gleichmaß des Nebeneinanderschreitens scheint durch alle Stürme heil zur Zukunft bewahrt zu werden: im 116. Sonett entfleckt der Dichter die gegenseitige Zuneigung von jedem Makel der Eifersucht und Verbitterung, indem er alte Schuld durch Selbstbeziehung sühnt. Aber unter der äußeren Ruhe der Liebesbeichte, die mehr Wunschbekenntnis als Erfahrungsbericht bleibt, glüht die Flamme der Gefühlsverwirrung weiter und verlischt bis zum Ausklang der Sonettgruppe niemals ganz. Die innere Un erfüllbarkeit des Verhältnisses zwischen Dichter und Freund läßt stets seine Auflösung und Neugestaltung zu einem Bund der Drei in bedrohliche Nähe rücken: auch während der tiefsten Verinnigung leuchtet das Bild der draußen stehenden Prunkdirne in die Stille entsagender Überwindung wie eine aufgeschürte Lockung

hinein. Man fühlt, daß die Liebe des Dichters ihr letztes Schicksal aus ihren Händen empfängt und daß er selbst, dessen Amt fast ausschließlich das des Warners und Liebesleugners war, ihr mit allen Fasern seines heimlich noch verwehrenden Herzens erliegt.

Nachdem ein gleichsam nur aus beschließenden Spruchzeilen bestehendes Sonett den Geliebten noch einmal zum Abschied in eine weite, klangumspielte Landschaft voll klassischer Klarheit hineingehoben hat, wird der Bund der Drei endgültig bestätigt. Dichter, Lord und Dame stehen gleichberechtigt auf einer einzigen Ebene: ja die Dame schiebt sich sogar zwischen Anbeter und Angebeteten, da dieser vom Dichter nur noch durch ihre Erscheinung hindurch erschaut wird. In dem Augenblick, da dieser schon lange vorwirkende Gestaltenaufbau zu seelischer Fügung geadelt wird, verliert die Sprache ihren mattsilbern zitternden Gesang aus Verzicht und Unmut und läßt ihre Sehnsüchte schamfreier in das nun ganz dinglich gebrauchte Wort einklingen. Das Gegenüber der Frau gibt dem Dichter die Erlaubnis, gemäß der Eindeutigkeit seiner Bindung an sie sich menschlich-körperlicher zu nähern, als ihm dies von der gesellschaftlichen Anschauung beim Verkehr von Seele zu Seele gestattet werden kann. Freilich gewinnt die vielstimmige Stufenleiter der Gefühle durch ihre Verdeutlichung keineswegs zugleich an Weite: sie wird nur ebener und übersichtlicher. Während der Jüngling in der durch Stand und Namen in Wunschferne gerückten Erscheinung seines Wesens für den Dichter ein Schicksal reich an Erwartung und Wechsel bereit hält, zeichnet ihm die Dame im greifbaren Bild ihrer Hingabe und Untreue äußere Entwicklung und inneren Sinn des menschlichen Liebeserlebens klar vor. Aus diesem Grund strahlen während der letzten Sonettgruppe die handlungsmäßigen Gerüstteile stärker durch die Schicht der jeweiligen Grundstimmung hindurch als in den vorigen Kreisen, die oft eine einzige Empfindung zu ungezählten Seelentönen zerfasern, die nun ihrerseits wieder als endlos buntes Pflasterwerk zu glühen beginnen. Dem jetzigen Erlebnis eignet ein fast musterbildlicher Ablauf, der zwar nach jeder erdenklichen Seite hin ausgeweitet wird, aber trotz aller Abwandlungen niemals das Bewußtsein seines Zieles verliert.

Die ersten Sonette gelten, obwohl sie einem Bodenreich gleicher Gefühlsdichte wie die späteren entspringen, der rein erzählerischen Unterbauung der Liebesgeschichte. Die Geliebte — ihrem Stand nach bleibt sie ganz blaß: sie wirkt allein durch die gesellschaftliche

Freiheit ihrer sinnlichen Erscheinung — zeigt sich zunächst als Gestalt innerhalb eines Bildes, das noch nichts von dem lockend lauernden Verhängnis ihrer Schönheit verrät. Vielmehr herrscht die Verehrung für das Liebliche und Schattige, die behutsam-sachwalterische Flächenausnutzung und die geschmeidige Verschlingung der Umrißlinien noch vor. Aber schon das nächste, 129. Sonett baut die Rollenträger, die bisher nur in leidvoll-spielerischem Verzicht einander umgehen, als vernichtende Urkräfte in das Schöpfungsgefüge ein, dem auch die Begegnung zwischen Mann und Weib nicht in ihrer Zufälligkeit als blinde Bindung, sondern als gewissenvolle Nachschöpfung des Schicksals in seiner Sinnbildkette von Zeugung zu Verwesung angehört. Im kleinsten Raum wird das Allgesicht der großen Mutter durch die Täglichkeit zweier Menschen hindurch lebendig, die sich als vergängliche Gebärde zu ihm bekennen, indem sie seine Gesetze nacherfüllen. Kaum jemals geschieht die Enthüllung der Sinnlosigkeit alles Daseins (im Sinn der zweckfreien Adlung einzig aus sich selbst) kühner und zerstörerischer als in diesem Sonett. Es klingt wie eine Warnung im Antlitz des Erlebnisses: aber es stellt keinen wehevollen Vorspruch, sondern den Abgesang einer Schar dunkler Mächte dar, die über die letzten Dinge aussagt. Hier bricht die tiefste Erkenntnis, wie das irdische Leben sie vorbereitet und wie sie längst selbst in die winzigsten Handlungen verborgen einfließt, in eherner Nacktheit als endlich Errungenes wieder empor, auferstanden vom bekränzten Lager, auf dem sich Grauen und Wollust in schauernder Verschränkung umfesselt halten: die Erkenntnis, daß alles so sein und so enden muß, unter unseren Augen, zur Besiegelung des Gelebten und ohne die Sündenvergebung einer jenseitigen Welt.

Der Heimfall an unausweichlichen Tatuntergang wird als sichtbarer Beweis des bereits spruchmäßig-lehrhaft Ausgesagten im letzten Viertelhundert der Sonette unter ständiger Umstellung der Gestalten immer neu beschworen. Mit der allmählichen Enthüllung der gehaltlich deutbaren Liebesgeschichte wächst naturgemäß auch die Linienklarheit der einmaligen Gegenwart, in die Dichter, Geliebte und Lord 'als körperlich umgrenzte Spieler eingespannt werden. Das Schicksal der Handlung kündigt sich von Beginn in dem Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit an, den die stets neu erlebte Nähe der Geliebten im Dichter empört. Seine Liebe zu ihr ist nicht beseligender Aufblick und beruhigtes Wissen um das Dasein einer irdischen Wunschgestalt, sondern übertäubte

Verachtung und geknebelter Haß. Der Jüngling bleibt immer, mag auch die Sprache der Sehnsucht noch so tönereich-schmelzend und besinnungslos verzaubert nach dem umschmückten Lebensraum des Geliebten verlangen, ein Wesen, das allein durch seine innere Stete der erschütterten Umwelt Gesetz und Dauer verleiht: die schöne Hexe dagegen entsaugt auch dem behütetsten Dasein durch ihre frech kirrende Unrast das sichernde Mark. Ihre unfromme Flamme entkleidet seine Leidenschaft der letzten Gewandung: sie feiert und umpeitscht zugleich das nackte Fleisch, aus dessen zerfiebertem Zittern sie Nahrung zu eigenem Wachstum in sich einfängt. Je bewußter der Dichter ihrem tückischen Zauber entfliehen will, um so sicherer gerät er in ihren qualvollsten Brennpunkt; und je inbrünstiger er wiederum in ihm Erlösung und Aufgehen im Wunschbild sucht, um so grausamer wird er aus dem Bereich seines Traumes in die niedere Stellung des Anbeters zurückgeschleudert. Niemals bedeutet ihr Besitz oder auch nur der Weg zu ihm Seligkeit für ihn; und niemals ist die Sehnsucht, der dieser Besitz vorleuchtet, schöpferisch. Die Furcht vor der Entwürdigung durch das Teilhaben an reizender Verruchtheit und das frohe Bekenntnis zur Heiligung durch den Spruch des edlen Herzens stehen gegeneinander und heben sich nicht selten sogar auf, so daß Bitterkeit und entmannender Zweifel schon vom Grund des heiteren Spiegelspiels her durchschatten, wenn die goldene Schale der Freude kaum an die Lippen gehoben ist.

Zudem gewinnt der Kampf gegen die Verführerin, den der Dichter bisher mehr aus unterbewußtem Urgefühl wie gegen ein Sinnbild des Bösen führt, den ihm fehlenden engen Bezug zum erlebnishaften Ineinanderspiel aller drei Handlungsträger dadurch, daß er gleichzeitig zu einem Waffengang für den Freund wird, der ebenfalls den Netzen der Lustnixen zu verfallen droht. Freilich scheint das Schicksal dieses Bundes ganz von der schwarzen Schönen als treibender Göttin bestimmt zu werden: sie ist hier wohl allein die umwerbende Kraft, die den stolzen Knaben endlich ihrem unnachgiebigen Buhlgesang gefügig macht. In den Augen des Dichters bleibt der blonde Lord auch weiterhin der adlig-freien Ferne seiner ritterlichen Höhenseele erhalten: nie tritt er als sichtbar Angeredeter in den dumpfen Brunstbezirk zwischen den seit langem Gefallenen und die dunkle Teufelin. Wie der Dichter selbst können wir vielmehr sein Liebeserlebnis nur vom Blickpunkt der dicht neben ihm stehenden Dame aus in die Zukunft

vorschauen oder rückläufig nachbilden: er verharrt jenseits des sinnlich gebundenen Paares und leuchtet ununterbrochen in der straffen Linienführung seiner schlanken Gestalt durch die gläserne Glut des Weibes hindurch. Sein Bildnis, aus Ahnung und Gegenwart seltsam unerschöpflich gemischt, beherrscht die geistige Rundschau des Dichters, die nur scheinbar auf die Frau zuströmt. Für sein Gefühl ist diese gleichsam allein um des Jünglings willen vorhanden, den es ja als kostbare Beute aus ihren heißen Fängen zu erretten gilt; nicht aber besteht der Jüngling, weil sie lebt: etwa als Nebenbuhler oder Wahlverwandter. Der Dichter kämpft um den Besitz beider: jedoch mit den Waffen ganz verschiedenartiger Empfindungen. Gegenüber dem Weib ist er, im reinen Geschlechtskampf stehend, zu körperlicher Hingabe bereit; um den Jüngling kreist er auch jetzt nur wieder im Geist, opfervoll und als Beschützer. Seine Sehnsucht nach ihm ist schöpferisch: gebiert sie doch geradezu erst sein heldisches Ringen um die Dame, deren Verführertum nur auf der Gegenseite in der Angriffslinie zum Jüngling hin umstellt wird.

Dem Trauerspiel des Herzens, das immer zwischen heimlich durchlittenem Scherz und herrisch-offenem Ernst hin- und herschüttelt, fehlt in der Seele des Dichters auch die bekränzte Bühne nicht. Die gleichnisartige Wertung, die den drei Handelnden notwendig eignet und ihnen ein sichtbares Kommen und Gehen in einem Raum voll Breite und Tiefe zumißt, schenkt ihnen den weltbedeutenden Bretterboden: diesmal freilich nur im bildhaften Ausdruck der bekenntnisvollen Sonettzeile. Erinnerungen an die scharfkantigen Körper der Begriffsgestalten, wie sie sich von der Schaustätte des spätmittelalterlichen Wunderspiels und Schwankes herleiten und wie Marlowe sie wieder fast kindlich keusch und kirchenfromm in den Engellerscheinungen der Rahmenauftritte beim Untergang seines „Doktor Faust“ lebendig schafft, huschen beim Lesen des 144. Sonetts auf. Hier wie dort wird die Doppelseele des Helden zwischen den beiden endhaften Sinnbildern des schlechthin Guten und des schlechthin Bösen zerrenkt: nur bekennt sie sich jetzt selbst zu ihrem schwindelnden Schicksalsgang zwischen Himmel und Hölle, während Faust, dem Verblendeten, im entscheidenden Augenblick seines Lebens zukünftiges Sein oder Nichtsein unbewußt bleibt. Faust hinwieder hat vor dem Dichter den Mut zur Wahl eines eindeutigen Weges und zur Besiegelung des Vollbrachten mit seinem eigenen Blut voraus: in Shakespeares

Schicksal ragt trostlose Verlassenheit hinein, geistert die schamvolle Qual eines selbstzerstörten Lebens vor, die bisher noch unter betrügerischer Vorspiegelung verschönt daliegt. Freilich findet das Trauerspiel rein im unerbittlichen Rahmen der diesseitigen Welt seine Beherbergung, und nichts kann irreführender sein, als aus der Übernahme jenseitiger Sinnzeichen auf die Sprengung des den Sonetten sonst eigenen irdisch gerundeten Spielfeldes und die Errichtung eines zweigipfligen Daseinsbildes zu schließen. Seelenbereich und Körperbereich sind, wie das 146. Sonett zeigt, Teile einer einzigen Welt: mit dem gleichen ewigen Antlitz begabt und täuschend verwechselbar. Gesetz und Gleichnis beider Räume, zu deren kreisendem Sternenstrom das Liebeserlebnis des vergänglichen Einzelwesens erhebend-zermalmenden Aufblick gewährt, enthüllt der Schutzkreis des atmenden Lebens.

Über das Erlebnis auszusagen wie über ein Geschehnis, das gerade durch seine gefühlte Einmaligkeit die Gesetze aller Menschen überschwingt, gelingt selbst dem Dichter nicht immer. Wo die Stimmungen im Gewoge des Blutes umschlagen und sich flackernd verfärben, erreicht die Gewandung der Sprache im gleichen umbrandeten Augenblick der Leidenschaft ihr Ziel nicht: sie schießt darüber hinweg oder bleibt als plumpe Masche in den größeren Ästen der Lautung hängen. Wie sie dem inneren Takt nachtastet oder ihn allzu frech vorformt, verbiegt sie die schöne Wahrheit des Lebensgesetzes, dem die Gewalt der Seele als sittlicher Forderung gehorcht, ins Grelle oder allzu Beredte. Der Kerker der Sonettform beraubt ihren schweifenden Reigen seiner seligen Leichtigkeit und Schwebekraft. Laue Gelähmtheit des Ausdrucks verbirgt häufig die unbezähmteste Willkür des Herzens; und wiederum harrt oft hinter dunkler Glut und atemloser Benommenheit die Leere der Seele, deren Maske nur der große Künstler zum sprachmächtigen Antlitz aufhellt. Aus dem verrankten Gezweig unentwirrbarer Bekenntnisse leuchten unheimlich vieldeutig die von ihrer höfisch umblühten Stirnseite her so leichtfertig ausschauenden Rätselformeln der beiden „Will“-Sonette. Jenseits der fein durchfeiltten Schnörkelschicht der gedanklichen Helle enthüllen sich die schrillsten Zeichen unerfüllten Begehrens, die über die Schwelle alles noch bewußten Sinnens und Minnens hinweg in die entgründeten Tiefen des Wahnsinns vorweisen. Hier verbirgt der Dichter hinter dem höfisch gezähmten Taktschritt um das Götterbild die aufstöhnende Ohnmacht des tierhaft besessenen

Werbers und Schaustellers seiner Qual, deren Geißelhiebe ihn nicht tief genug in den Staub zu Füßen der grausamen Geliebten einzutreiben vermögen. Sie lockt ihn lüstern, sie scheint sich ihm hinzugeben: er winselt wie eine verlorene Flamme, bald niederbrechend, bald einsam auflohend, an ihrem Leib empor, in das irr züngelnde Wortspiel seiner Anbetung verstrickt. Zwischen dem Trug des leichtgelernten Bedeutungsrätsels und der hinter ihm aufdämmernden Entkörperung durch die bedingungslose Lust zittert für den Dichter, wie zwischen zwei Polen eingefangen, der Lebensfunken seines unendlichen Daseins: mag dies auch so schäferhaft anmutig umkleidet und mag ihm auch so heiter ausgewichen werden wie in den beiden zierlichen Hirtengesängen, die — fügt es nun Laune oder Gewissen so — die Sammlung mit leisem Lächeln beschließen. Es ist dennoch eingedenk des dunkelhellen Spruches, dem das Los auch des irdischen Meisters unterworfen ist: Das Trauerspiel des Menschen ist von dieser Welt!

Moderne Shakespearekritik.

Paul Ernst.

Von

Hans Neuhof.

In seiner Essaysammlung «Der Weg zur Form» hat Paul Ernst eine eigene Theorie der Tragödie aufgestellt¹⁾. Sie ist aus dem Kunstideal des sogenannten Neuklassizismus erwachsen. Von ihr aus hat Ernst den Ruhm Shakespeares als tragischer Dichter zu erschüttern gesucht.

Dieser Angriff wird verständlich, wenn man die neuklassizistische Kunstlehre, wie sie Paul Ernst und Wilhelm von Scholz vertreten, dagegenhält. Sie ist entstanden in bewußtem Gegensatz zu Naturalismus und Impressionismus. Der Lockerung von Kunstform und Moralbegriff stellt sie das klassische Form- und Sittenideal entgegen. Hatte der impressionistische Dichter mit Vorliebe den innerlich gebrochenen Menschen zu verstehen und darzustellen gesucht, so forderte der Neuklassizist einen ethisch fest genormten Helden für das Kunstwerk. War die künstlerische Gestalt im Impressionismus und Naturalismus stark aufgelockert, so verlangt ein Paul Ernst strengste Formerfüllung. Nicht ohne Absicht gab er seinem Buche den Titel «Der Weg zur Form».

Ausschlaggebende Bedeutung gewinnt für das neue Kunstideal die Gattung der Tragödie. Dem Begriff des Tragischen gibt Paul Ernst eine eigene Deutung, die mit der Forderung künstlerischer Formenstrenge in gestaltlicher wie in inhaltlicher Beziehung übereinstimmt. Sie ist wesensverschieden von dem dramatischen Kunstwerk Shakespeares. Deshalb lehnt es der Neuklassizist ab.

Wenn diese Kritik an dem englischen Dichter nur vom Standpunkt gegensätzlicher Kunstlehre zu verstehen ist, so wird es erforderlich, die Ästhetik des Gegners zu entwickeln.

¹⁾ S. auch H. G. Göpfert, Erlebnis und Gestaltung des Tragischen im Drama Paul Ernsts. Diss. Greifswald 1932; u. d. T. Paul Ernst und die Tragödie («Form und Geist» Heft 29), Leipzig, Eichblatt-Verlag 1932.

Für Paul Ernst ist tragische Wirkung an starke sittliche Charaktere gebunden. Es muß sich im Drama um Menschen handeln, die über ihr Tun frei entscheiden. Die Tragödie stellt einen sittlichen Kampf dar. Damit dieser zustandekommen kann, müssen sittliche Normen vorhanden sein, die, gleichgültig, woher sie stammen oder wer sie einmal geschaffen hat, unter allen Umständen absolute Geltung haben. «Der schlimmste Feind alles Tragischen», sagt Paul Ernst, «ist die Ansicht von der Bedingtheit aller Sittlichkeit¹⁾.» Es sind also zwei Momente, die er als unerlässlich für tragische Wirkung anführt, zwei Grundbedingungen des Dramas. Erstens muß es ganz feste, unveränderliche Sollensrichtungen geben, zweitens müssen Menschen da sein, die innerlich so geartet sind, daß sie sich in ihnen bewegen können, und zwar aus eigenem Entscheid, aus freiem Wollen, Menschen also, für die die Begriffe des Sollens und Wollens praktisch zusammenfallen. Hierin erinnert Paul Ernsts Ideal des tragischen Helden an die «schöne Seele» bei Schiller. Der für Paul Ernst zur Tragödie geeignete Mensch muß «Werte erblicken» können, die ihm «das Herz brennen machen». Dies ist ein Standpunkt, wie er in der Ästhetik des Tragischen auch von Heinz Schnabel²⁾ vertreten wurde. Nur dann, wenn Notwendigkeit und Freiheit dadurch identisch werden, daß sie im praktischen Handeln zusammenfallen, spricht er von tragikfähigen Menschen. «Ich will, was ich muß», ist die Formel der tragischen Persönlichkeit.

Vielleicht wird dieser tragische Typ Ernsts noch deutlicher, wenn man die Folgerungen, die er aus ihm zieht, ins Auge faßt. Sie führen ihn zu schroffer Ablehnung des naturalistischen Dramas. Denn hier stehen Menschen auf der Bühne, die seinen Anforderungen nicht entsprechen. Das «moderne deutsche Drama»³⁾ sei ein soziologisches Drama. Es zeige den Menschen in seiner Gebundenheit und Abhängigkeit von den ihn umgebenden Verhältnissen. Es decke Kausalzusammenhänge auf, die den Helden mit anderen Menschen, mit seiner ganzen Umwelt verbinden. Paul Ernsts Dramengestalten aber müssen «Werte erblicken» können, die ihnen «das Herz brennen machen», um das noch einmal in dieser

¹⁾ Der Weg zur Form, S. 43.

²⁾ H. Schnabel: Über das Wesen der Tragödie. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. V. (1910).

³⁾ Unter «modernem Drama» wird hier immer das Drama vor Paul Ernst verstanden.

Form zu sagen. Die Weltanschauung also, die im modernen Drama steckt, ist, wenn man das Drama mit Paul Ernst definiert, nicht fähig, den Hintergrund für eine echte Tragödie abzugeben¹⁾.—

Soviel über die Anforderungen, die Ernst an den tragischen Helden stellt. Wodurch kommt nun, wenn diese Bedingungen erfüllt sind, eine tragische Wirkung zustande? Einfach dadurch, daß sich zwei sittliche Notwendigkeiten, zwei solche Sollensrichtungen kreuzen. Wo sie sich überschneiden, steht der tragische Held. Sie sind beide gleich verbindlich, denn es handelt sich um absolute sittliche Normen. So entsteht ein innerer Kampf, der im Helden die mächtigsten Kräfte auslöst. Der einen Notwendigkeit folgt er, die andere vernichtet ihn²⁾.

Eine solche Tragödie wirkt erhebend, weil die Begeisterung und Freudigkeit, mit der der Held das eine Sollen zu seinem Wollen macht angesichts der Gefahr des ihn sicher vernichtenden anderen Sollens, stärkstes Lebensgefühl auslöst. Paul Ernst sagt dazu: «Wir empfinden nie das Leben so stark, wie in solchem Augenblick³⁾.»

Weltanschaulich steht für Ernst hinter diesem Ganzen folgende Auffassung: Das irdische Ich ist nur ein schwacher Abglanz des jenseitigen Ich. Nun steckt in jedem Menschen von Natur aus die Sehnsucht, seiner eigenen transzendenten Gestalt möglichst nahezu kommen. Das kann nur dadurch geschehen, daß er das durch die Schlacken dieser Welt getrübbte Spiegelbild seiner selbst reinigt⁴⁾.

Diese Reinigungstendenz ist für Paul Ernst der Ursprung der Tragödie. Sie stellt die eine sittliche Notwendigkeit dar. Die andere Sollensrichtung wächst aus der menschlichen Bedürftigkeit heraus⁵⁾.

Es zeigt sich hier also ganz deutlich, daß die Tragödie Paul Ernsts metaphysisch verankert ist. Ich hebe das ganz besonders hervor, weil diese Eigenart uns sein Urteil über Shakespeare verständlich machen wird.

Bei den Griechen ergab sich die Kreuzung zweier Notwendigkeiten aus dem Eingreifen der Götter in das menschliche Leben.

¹⁾ a. a. O. S. 30ff. Vgl. auch S. 63ff.

²⁾ ebd. S. 121.

³⁾ ebd. S. 151.

⁴⁾ ebd. S. 47. Vgl. auch S. 40.

⁵⁾ ebd. S. 47f.

hinstellte, wie sie im Leben nicht zu finden sind. Ernst fordert Psychologie der Tragik, und Psychologie des Lebens gibt Shakespeare¹⁾. Für Ernst wirkt eine Handlung nur dann tragisch, wenn sie aus einer zwingenden Notwendigkeit heraus entspringt, in die der Charakter hineingeraten ist. Shakespeares Helden aber handeln so, wie es ihr Augenblicksaffekt verlangt. Der Situation nach könnten sie auch anders handeln. Es ist dabei wohl denkbar, daß wir im Shakespeareschen Drama einmal an einen Punkt kommen, wo die tragische Lage sich schon so weit als ein Ergebnis des Charakters darstellt, daß sie jetzt dem Handeln des Helden nur noch eine Möglichkeit läßt. Aber sie ist durch den Charakter so geworden. Läge nun dieser Punkt vor dem eigentlichen Beginn der Handlung, in der Exposition also, so würde die vom Charakter erzeugte tragische Situation als etwas Schicksalhaftes zu nehmen sein und nicht hindern, daß die Handlung von Anfang bis Ende mit zwingender Notwendigkeit abläuft. Wir finden diesen Fall oft bei Ibsen.

Einer solchen Handlung gesteht Paul Ernst tragische Wirkung zu. Von ihr aber kann bei Shakespeare nicht die Rede sein. Die rein aus dem Charakter entspringende Handlung mit dem großen Mangel der Notwendigkeit sieht der Neuklassizist als die grundlegende Schwäche seiner tragischen Gestaltung an. —

Paul Ernst sagt einmal, die Allgemeingültigkeit einer Tragödie sei davon abhängig, ob und wie der Dichter dem Bedürfnis des Zuschauers oder ihrer eigenen Technik entspreche²⁾. Er mißt hier also den Wert des Kunstwerks mit psychologischen Gesichtspunkten, mit dem Gesichtspunkt der Wirkung des Werkes auf die Aufnehmenden. Nun steht es aber ganz außer Frage, daß die Dramen Shakespeares eine Wirkung auf den Zuschauer ausüben, wie sie vielleicht in der ganzen Weltliteratur nicht wieder erreicht wird. Das weiß auch Paul Ernst, und er scheut sich nicht, es zuzugestehen. Doch entspricht die Art und Weise, auf die diese ungeheure Wirkung zustande kommt, nicht Ernsts Forderungen, die aus seiner Anschauung über die Tragödie resultieren. Shakespeare, so sagt er, mache den Mangel seiner Begabung für tragische Gestaltung dadurch wett, daß er den Zuschauer mit meisterhafter Geschicklichkeit über sich selbst hinwegtäuscht, indem er ihn durch eine Fülle bunten Lebens, das er vor ihm entstehen läßt,

¹⁾ a. a. O. S. 127.

²⁾ ebd. S. 121.

einfach berauscht. Und dieses fesselnde, betäubende Lebenssprühen sei am stärksten um die Figuren herum, in deren Handeln sich am offenkundigsten der große Mangel zwingender Notwendigkeit dartue. Für «Lear» und «Hamlet» gelte das besonders. Daraus folge notwendig, daß Shakespeare nicht das ganze Stück, sondern immer nur die einzelne Szene im Stück komponiere¹⁾. — Im Grunde macht also Paul Ernst hier einem Dichter denselben Vorwurf, den er an anderer Stelle gegen einen Theoretiker, nämlich Aristoteles, erhebt. Denn dessen Untersuchung frage nicht nach dem Wesen des Tragischen, sondern bemühe sich zu erforschen, wie am besten die Anteilnahme des Zuschauers wachgehalten werde²⁾. Aristoteles stelle also lediglich technische Gesetze fest. Er wisse nichts von der tragischen Notwendigkeit. Er halte den Zufall für tragisch. Das nun, was Aristoteles theoretisch untersucht, weiß Shakespeare aus Erfahrung und wendet es mit genialem Künstlergriff an. Er ist selbst Schauspieler, Mann des Theaters, und kennt daher jede Wirkung, die auf den Brettern möglich ist. Shakespeare als Künstler und Aristoteles als Philosoph verkennen nach Paul Ernsts Meinung das eigentliche Wesen des Tragischen und bemühen sich, durch irgendwelche anderen stark wirkenden Momente den Zuschauer über diese Schwäche hinwegzutäuschen.

Nachdem Paul Ernst seine künstlerischen Grundsätze allgemein auseinandergelegt hat, geht er daran, sie praktisch durch die Kritik an einem besonderen Shakespearedrama auszuwerten. Er wählt wie Tolstoi den «König Lear» und widmet diesem Werk in seiner Aufsatzsammlung ein eigenes Kapitel.

Um es von vornherein zu sagen: Ernst verurteilt vom Gesichtspunkt der tragischen Wirkung aus die Gesamtanlage des «Lear». Er gibt zu, daß das zugrundeliegende Motiv des Kampfes der jungen gegen die alte Generation tragischer Wirkung wohl fähig sei. Es genügt ja rein formal der Bedingung, die Ernst für das Zustandekommen einer tragischen Handlung aufstellt. Es schneiden sich zwei Notwendigkeiten. Die eine wird von der alten Generation, die andere von der jungen dargestellt. Beide müssen recht haben und haben es auch, denn sonst wären sie keine Notwendigkeiten. Der Vater verlangt Achtung seines Alters, seiner Erfahrung und seiner Stellung. Der selbständig werdende Sohn³⁾,

¹⁾ a. a. O. S. 127.

²⁾ ebd. S. 139.

³⁾ Von dem Lear-Stoff als solchem wird hier für einen Augenblick abgesehen.

der sich jetzt verantwortungsreif für die Zukunft fühlt und die gegenwärtige Zeit besser zu verstehen glaubt als der Alte, beansprucht für sich freies Schalten und Walten. Diese beiden Tendenzen laufen einander zuwider und schneiden sich irgendwo. In diesem Schnittpunkt entsteht tragische Wirkung. Hierbei ist es, formal gesehen, ganz gleich, wer von beiden der tragische Held wird, ob der Alte oder der Junge. Ganz nach seinem Belieben kann der Dichter einen von beiden beschweren und so zur tragischen Gestalt machen, wenngleich eine von beiden Personen von vornherein ihre Eignung zur Tragik deutlicher zeigt. Der Dichter wird dann eben diese noch beschweren, um sie vollends tragisch zu machen. Dieses «Beschweren» heißt für Paul Ernst: Man stellt die Person so dar, daß ihre Handlungsweise ganz eng gebunden ist. Es darf für sie kein Entweder — Oder geben, sondern nur die eine Notwendigkeit, die Notwendigkeit, die sie tragisch macht. Im «Lear» ist zweifellos der Alte die Gestalt, die sich am besten zur Tragik eignet.

Ernsts Learkritik wird nun in zwei Thesen zusammengefaßt: 1. Es ist falsch — vom Gesichtspunkt der tragischen Wirkung aus gesehen —, daß Lear freiwillig abdankt und nicht dazu gezwungen wird¹⁾. 2. Es ist falsch, daß die Tragödie mit der Abdankung des alten Königs beginnt. Sie müßte damit enden. — Was ist damit gesagt? Nach Paul Ernst hat Shakespeare die tragische Möglichkeit, die in dem Learmotiv liegt, rundweg verkannt. Eine Tragödie, die dem künstlerischen Ideal Paul Ernsts entsprechen sollte, müßte zeigen, wie die Notwendigkeit, die der Alte mit seinen Ansprüchen personifiziert, sich immer mehr und mehr andern Notwendigkeiten nähert. Es würde für Paul Ernst darauf hinauslaufen, einen erhabenen Kampf darzustellen, in dem auf beiden Seiten die mächtigsten Lebensgefühle ringen, die beide ihr sittliches Recht haben. Endlich wird der Alte unterliegen müssen; weil auch er für sittliche Werte kämpfte und nun erkennen muß, daß sie zum Untergang verurteilt sind, damit andere leben, wirkt er tragisch. Hier ist der Punkt, wo die eine Notwendigkeit die andere überrennt. Auf alle Fälle also gerät der Alte am Schluß der Tragödie ins Elend. Und das ganze Drama ist weiter nichts als die Hinführung der sich aus dem Motiv notwendig ergebenden Handlung bis zu diesem Punkte. Lassen wir Paul Ernst selbst sagen,

¹⁾ Auch Tolstoi tadelt in seiner Shakespearestudie, daß Lear so einfältig ist, sein Reich unter seine Töchter zu verteilen.

wie er sich die Ausführung des Learmotivs vorstellt: «Denken wir uns zunächst den Alten auf dem Gipfel seines Glückes; er hat ein großes Reich aus nichts geschaffen, hat es festgegründet und genießt nun in seinem Alter alle Freuden des Herrschens. Da kommen die Boten, welche in angemessener Steigerung das Unheil berichten, das durch seine altersschwache Herrschaft entsteht: seine Großen bedrücken das Volk und erzeugen Aufruhr der unteren Schichten; die Großen wollen sich unabhängig machen; ein auswärtiger Feind benutzt das und denkt anzugreifen usw.; allmählich muß der Alte so alles hinsinken sehen, was er für unerschütterlich hielt. Nun kommt es zur äußersten Gefahr; da springt er auf und will noch selbst dem Feind entgegenziehen. Der Sohn sieht ein, daß alsdann der Untergang gewiß ist, daß der Alte diese Aufgabe nicht mehr erfüllen kann, und muß ihm nun entgegentreten durch alle Staffeln bis zur offenen Gewalt. So ist denn am Schluß der Alte von allen verlassen, auch von seinem Sohne, und auf alle fluchend, kann er, auf seine Cordelia gestützt, aus dem Lande ziehen¹⁾.»

So würde Paul Ernst den Lear gestalten. Um es noch einmal hervorzuheben: es kommt dabei darauf an, einen großen Kampf darzustellen, dessen beide Parteien berechtigt und sympathisch erscheinen müssen. Das Ergebnis dieses Kampfes ist die erzwungene Abdankung des alten Königs. —

Wie sieht nun, von Paul Ernst aus betrachtet, das Leardrama Shakespeares aus? Dadurch, daß dieser die freiwillige Abdankung des Alten an den Anfang des Stückes, in die Exposition hineinverlegt, nimmt er sich jede Möglichkeit einer tragischen Wirkung. Denn es wird ja hierdurch die Linie der einen Notwendigkeit, die sich aus den sittlich begründeten Herrscheransprüchen Lears ergibt, einfach abgebrochen. Das Drama beginnt mit einer willkürlichen Handlung, die dem Zuschauer außerdem recht töricht erscheint. Da nun dieses allererste dramatische Leben, aus dem heraus sich folgerichtig der Ablauf einer tragischen Handlung entwickeln könnte, im Keime erstickt ist, bleibt dem Dichter nichts weiter übrig, als Zufälligkeit an Zufälligkeit zu reihen und durch Aufwendung der bühnenwirksamsten Mittel den Zuschauer in Spannung zu halten. Lassen wir wieder Paul Ernst selbst sprechen: «Nachdem der alte Mann abgedankt hat, ist ja ein ernst-

¹⁾ a. a. O. S. 192f.

licher Kampf überhaupt nicht mehr möglich, kann es sich, wenn alles in Ordnung geht, um Wichtiges gar nicht mehr handeln, und den Inhalt der weiteren vier Akte und des Kampfes können nur die kleinlichen Quengeleien und Nörgeleien abgeben¹⁾.»

Bereits Tolstoi hat das alte Leardrama rühmend hervorgehoben. Noch eingehender interessiert sich für diese Vorlage Paul Ernst. Den weiten Abstand des alten Stückes von Shakespeares Werk zeigt am deutlichsten der Schluß, der die Wiedererkennung zwischen Lear und Cordelia auf französischem Boden darstellt. Es geschieht dem Alten für sein Leiden Vergeltung. Rein äußerlich aber steckt in diesem Drama schon die Gesamtkomposition der Leartragödie Shakespeares. Der alte König dankt freiwillig am Anfang des Stückes ab. Dieser Vorgänger Shakespeares, meint Paul Ernst, führe das an sich tragische, aber durch die Exposition ins Untragische abgebogene Motiv des Kampfes der Generationen folgerichtiger durch als Shakespeare, d. h. er decke ganz klar all die Schwächen auf, die in dem Stoffe liegen. So scheue er sich nicht, darzustellen, wie Lear die Kleidung und den Tischaufwand seiner Töchter kritisiere, und diese wiederum ihn lästig empfinden, weil er kein Kostgeld zahle usw.

Und wenn das alles bei Shakespeare nicht so deutlich herauskommt, so liege das nur an seiner großen bühnentechnischen Fähigkeit, Schwächen zu vertuschen und den Zuschauer durch lebenswahre Ausgestaltung von Nebenpersonen vom eigentlichen Problem abzulenken.

Man kann sich nicht recht vorstellen, wie gehaltlos Paul Ernst die Stoffgestaltung Shakespeares erscheint. Vielleicht verdeutlicht es dieses Wort: «Statt eines großen mächtigen Kampfes, in dem die stärksten Gefühle auf beiden Seiten, und in den Kämpfenden selbst die größten Bewegungen vorhanden sind, haben wir nur die Möglichkeit eines kleinlichen Zankes²⁾.»

Sehr aufschlußreich ist es weiter, wie Paul Ernst die bisher entwickelten Grundsätze seiner Kritik an der Stoffgeschichte des «Lear» wirksam macht. Sachlich sei zuvor festgestellt: Unmittelbar vor Shakespeare haben wir das schon erwähnte alte Leardrama, dessen Dichter der Shakespeare-Forschung unbekannt geblieben ist. Die äußere Gesamtanlage ist dieselbe wie bei Shakespeare, doch hat er es wesentlich verändert. Dieser Vorgänger Shakespeares

¹⁾ Weg zur Form, S. 185.

²⁾ ebd. S. 186.

schöpft seinen Stoff aus Holinshed, der für mehr Dramen als nur für den «Lear» Shakespeare den Stoff geboten hat. Von hier aus führt dann der Weg zu einer uralten Legende, die uns nicht erhalten ist. Paul Ernst nennt sie eine Ballade. Er ist der Meinung, daß sie auf Cordelia hin gebaut war. Der alte König wird von Goneril und Regan verstoßen, kommt schließlich zu Cordelia und wird von ihr aufgenommen. Das Motiv der Treue klinge also hier an, sagt Paul Ernst.

Nun Holinshed. Diesen hätte, so meint er, eine solche Tendenz nicht interessiert. Ihm sei es nur darauf angekommen, den historischen Vorgang darzustellen. Dabei müsse von selbst Lear in den Vordergrund treten. In dieser Form habe dann der unbekannte Dichter vor Shakespeare den Stoff aufgenommen. Was nun die alte Learlegende betrifft, so mag man Paul Ernst nicht gerne recht geben, wenn er sagt, sie sei auf Cordelia hin komponiert und wolle das Motiv der Treue bringen. Die Ausführung dieses Motivs wäre dann doch sehr zerrissen, da ebenso stark, wenn nicht stärker, die Untreue geschildert wird. Von drei Menschen, die nach allgemein sittlichen Gesetzen treu sein sollten, sind zwei untreu und einer treu. Wäre das wohl ein Loblied der Treue? Man kann vielmehr ein anderes germanisches Motiv aus der alten Learlegende herauslesen, das des Kampfes der Kinder gegen den Vater, also ein stark variiertes Hildebrandmotiv. Man muß wohl sagen, daß Cordelia erst bei dem unmittelbaren Vorgänger Shakespeares eine wesentliche Gestalt wurde. —

Kehren wir jedoch zu Shakespeares «Lear» zurück! Cordelia ist also für Paul Ernst eine überflüssige Gestalt. Wir haben ja gehört, wie er sich die Darstellung des Kampfes denkt. Shakespeare braucht aber nach Ernsts Meinung Figuren, die die dramatische Schwäche der Komposition verdecken. Und dazu eignet sich Cordelia sehr gut. So komme es denn zu einer Nebenhandlung, die wohl recht anmutig sei, nie aber die tragische Stimmung des Ganzen erhöhen könne.

Ebenso ist die Perillus-Kent-Figur gesehen: Perillus im alten Leardrama, Kent bei Shakespeare. Die Auftritte zwischen Perillus und dem König können nicht gewirkt haben, meint Paul Ernst. Bei Shakespeare wird das anders. Man spüre hier die Hand des meisterhaften Bühnentechnikers. Die Figur des treuen Dieners wird gespalten in Kent und den Narren. Und nun ist einmal Paul Ernst dicht daran, Shakespeare recht zu verstehen, indem er den

Begriff bringt «der bittere Narr». Er gesteht dieser Figur eine ungeheure Wirkung zu, aber — und das ist sehr bezeichnend für ihn — eine Wirkung, «die nicht auf ehrliche Weise erzielt ist». Paul Ernst ist durch «dramatische Lyrik» überrumpelt, er ist das Opfer eines Virtuositums geworden.

Das letzte Moment, gegen das er zu Felde zieht, ist die Glosterhandlung. Sie ist nur dazu da, fünf Akte füllen zu helfen und dem gähnenden Zuschauer den Weg durch eine «dramatische Wüste» zu erleichtern.

Paul Ernsts Kritik deckt sich hier mit der Anschauung Tolstois. Auch er hält die Glosterhandlung für überflüssig. Weder Paul Ernst, noch Tolstoi haben Sinn für den ausgesprochen barocken Charakter der Tragödie. Da dieser Sachverhalt für das Wesen der gesamten modernen Kritik an Shakespeare kennzeichnend ist, lohnt es sich, ihn etwas heller zu beleuchten und für einen Augenblick über Paul Ernst hinauszugreifen.

In seiner Arbeit über «Shaws ‚Besser als Shakespeare‘» argumentiert Wilhelm Rehbach, als müßte er Shaws Shakespearekritik irgendwie beschönigen¹⁾. Damit ist sachlicher Kunstforschung wenig gedient. Es müßte vielmehr festgestellt werden, daß Shaw eine wesentlich andere Kunstanschauung als die Renaissance und Shakespeare hat, und daß er als schaffender Künstler für sich das Recht in Anspruch nehmen darf, alles, was ihr widerspricht, abzulehnen. Welche Stellung nimmt nun aber der ein, der diese Verhältnisse zu beurteilen hat, der wissenschaftliche Kunstforscher also? Sicherlich nicht die Rehbachs. Wenn er sachlich bleibt, so wird er hier Oskar Walzels These von der Zweipoligkeit aller Kunst²⁾ bestätigt sehen. Von ihr wird uns ein Mittel an die Hand gegeben, in Fragen der Kritik eines Künstlers über einen anderen Künstler eine sachliche Stellungnahme zu finden. Denn «tatsächlich ist, was der Künstler verwirft, nur ein anderes Ideal von gleichem Lebensrecht. Wo der Künstler im Sinn seines eigenen und eigentümlichen Schaffens und zu dessen Schutz für eine einzige Möglichkeit kämpft und diese Möglichkeit begrifflich festlegt, da kann der Betrachter und Bewerter eingreifen, um die beiden polar entgegengesetzten Möglichkeiten zu bestimmen. Die Ästhetik des Künstlers sucht nach einem einzigen Zielbegriff. Die Kunstwissenschaft setzt an die Stelle des Zielbegriffs zwei

¹⁾ Shakespeare-Jahrbuch 52, S. 84—140.

²⁾ Gehalt und Gestalt, S. 115.

Ordnungsbegriffe. Sie überwindet die notwendige Einseitigkeit des Künstlers¹⁾.» Und gerade unseren Fall der Shakespearekritik rührt Walzel in diesem Zusammenhange an. «Immerhin macht die Lehre von den gegensätzlichen Typen der Kunst manches auch von dem Schwanken begreiflich, das sich an dem Urteil über Shakespeare beobachten läßt²⁾. Diese beiden Typen hätte Rehbach deutlich herausstellen sollen, wenn er hier als Kunstrichter hat würdigen wollen. Denn «Wissenschaft kann nie verpflichtet werden, sich unbedingt nur zu einem einzigen Glaubensbekenntnis zu bekehren³⁾.»

Von hier aus wird nun Tolstois und Paul Ernsts Kritik an der Glosterhandlung verständlich. Sie hat ihren tieferen Grund darin, daß beide als Künstler einen künstlerischen Gestaltungsgrundsatz haben, der von dem Shakespeares grundverschieden ist. Ausführlich habe ich die hier in Frage stehende Doppelmöglichkeit im 2. Kapitel meiner Dissertation besprochen. Ich bezeichne dort⁴⁾ die Handlungsführung, wie wir sie bei Shakespeare, Grabbe und anderen finden, als harmonisch-malerisch und stelle sie in Gegensatz zu einer linearen, wie sie Tolstoi im Auge hat. Auf der einen Seite begnügt sich der Dichter mit einer einmalig streng gezogenen Linie, auf der anderen wird sie verbreitert, indem derselbe Gedankengehalt mehrmals aus verschiedener Perspektive gestaltet wird. Im Leardrama wird uns der Gegensatz der Generationen, die Undankbarkeit der Kinder vor Augen geführt. Um diesen Gedanken allgemeingültig zu machen, genügt es Shakespeare nicht, ihn nur an dem Konflikt zwischen dem alten König und seinen Töchtern zu verdeutlichen, er muß vielmehr im Sinne seiner künstlerischen Seh- und Gestaltungsweise noch einmal aufgezeigt werden. Deshalb führt er die Glosterhandlung ein. So gehen unsere Sinne, die das Drama aufnehmen, von einer Linie zur anderen, wie auch beim Anschauen eines «malerischen» Bildes (Wölfflin) unser Blick nicht ruht, sondern von einem zum anderen weitergleitet. Es gehört zum Wesen der Kunst Shakespeares, daß er den gleichen Gedanken mehrmals aus verschiedener Schau formt, ganz im Gegensatz zur klassischen Tragödie, in der es nur eine einzige scharf gezeichnete Linie gibt. Darin hat Tolstoi recht: Shakespeares

¹⁾ Gehalt und Gestalt, S. 115.

²⁾ ebd. S. 118.

³⁾ ebd. S. 136.

⁴⁾ Formprobleme bei Grabbe, Lübben 1932, S. 26 ff.

Tragödien wirken im ganzen unklar. Nur muß hinzugefügt werden, daß sie von ihrem Schöpfer gar nicht auf «absolute Klarheit» (Wölfflin) hin angelegt sind. Es gehört zum Wesen echter Barockkunst, daß sie verschwommen, unklar wirkt. Tolstois dramatisches Kunstideal scheint sich nach dieser Richtung an den Werken des französischen Klassizismus zu orientieren. So hebt er denn auch das französische Drama und das Festhalten an dem Gesetz der drei Einheiten hervor¹⁾, während er an anderer Stelle²⁾ geradezu von Shakespeares Mangel an Einheit von Ort und Zeit spricht. Das gleiche künstlerische Gestaltungsprinzip, das hier Tolstoi im Auge hat, kennzeichnet die Tragödien Paul Ernsts. Darum muß er auch dort, wo er als Kunstrichter auftritt, seinen einseitigen Standpunkt vertreten. Ein Künstler kann eben nur ein Glaubensbekenntnis haben. Und wenn Tolstoi sagt: «Ohne den Sinn für Mäßigung kann nie jemand ein Künstler sein», so schließt dieser eine Satz zum guten Teil ein ganzes ästhetisches Glaubensbekenntnis ein. Paul Ernsts Kunstlehre hat geradezu von diesem ihr zugrundeliegenden Dogma ihren Namen erhalten. Der Neuklassizismus beruft sich auf die Formenstrenge der Antike und des deutschen Klassizismus. Die Kunstanschauung Tolstois und die Ästhetik Paul Ernsts haben beide ihr Eigenrecht. Das belegt uns das künstlerische Schaffen dieser Dichter. Sie können aber nie einem Shakespeare, einem Kleist oder einem Grabbe gerecht werden, denn sie wollen etwas anderes.

Vor der gebändigten Kunst eines Tolstoi und der klassischen Formenstrenge eines Paul Ernst muß der hohe Spannungsgehalt der Tragödien Shakespeares als künstlerische Aufschwellung erscheinen. Daß aber die aristotelische Forderung der Einheiten, die der Russe aufzustellen scheint, und die Anschauung des Neuklassizisten Ausdruck einer einseitigen Ästhetik sind, und daß mit gleichem Recht das Kunstprinzip einer organischen Einheit und der Lockerung gebundener Form ihnen zur Seite gestellt werden kann, braucht heute wohl nicht mehr hervorgehoben zu werden.

Indes bleibt Kunstbetrachtung, die von Gestaltungsgegensätzen ausgeht, nie bei Formfragen stehen. Sie führt von selbst hinab zum Gehalt des Werkes. In deutscher (oder allgemeiner:

¹⁾ Shakespeare. Eine kritische Studie. Hannover 1906. S. 88.

²⁾ ebd. S. 41.

germanischer) Kunst ist diese Verbindung besonders eng. Paul Ernsts Erneuerung des Heldenideals im Sinne eines heldenhaften Helden mit eindeutigem sittlichen Glaubensbekenntnis ist tiefster Grund für seine neuklassische Kunstanschauung. Der künstlerische Gehalt Paul Ernstscher Tragödien setzt sich auch in seiner Shakespearekritik durch. So ist es selbstverständlich, daß die Kritik, die er an der Stoffgestaltung Shakespeares übt, zu einem künstlerischen Gehalt führt, der mit dem des Shakespearedramas nur wenig Berührungspunkte hat. Um uns das genauer zu vergegenwärtigen, fassen wir noch einmal die Lemarkritik zusammen: Paul Ernst verurteilt die Komposition, tadelt, daß Lear töricht erscheint, streitet die Möglichkeit einer Tragödie ab, ist der Meinung, Shakespeares Vorgänger sei folgerichtiger gewesen, und behauptet endlich, Cordelia, Kent und der Narr seien überflüssige Gestalten und die Glosterhandlung dramatischer Ballast.

Liest man darauf hin die Tragödie noch einmal durch, und versucht dabei, das, was sich in ihr auftut, in Beziehung zu den einzelnen Punkten der Kritik Paul Ernsts zu bringen, so zeigt sich, daß man damit überhaupt nicht auskommt. Man befindet sich in der peinlichen Verlegenheit, zwei Dinge gegeneinander abzuwägen, die nicht miteinander verglichen sein wollen. Es bildet sich allmählich der Eindruck, daß im «Lear» etwas ganz anderes vorliegt als das, worüber Paul Ernst spricht. Man könnte ihn jetzt, wenn man wollte, mit seinen eigenen Waffen schlagen. In seinem Werk «Der Weg zur Form» sagt er, man müsse einen Dichter nach seinen Absichten beurteilen, nicht nach der erreichten Wirkung. Ich kann mir nicht denken, daß, wenn wir dieses Wort einmal als ästhetische Norm anerkennen wollen, irgend jemand mehr dagegen gefehlt hat als sein Schöpfer selbst in dem Augenblick, da er den «Lear» kritisierte. Paul Ernst berücksichtigt nicht die dichterische Absicht Shakespeares. Da er als Künstler seine eigene Weltanschauung und Kunstlehre zu verfechten hat und sie bei der Beurteilung fremder Dichtungen unbewußt als Maßstab anlegt, so entspricht es durchaus dem Wesen einer von einem schaffenden Künstler geübten Kritik, wenn er bei der Beurteilung des «Lear» erst gar nicht den Versuch macht, sich hineinzuleben in die allgesichtige Seele, die hier erschütterndste Menschentragik gestaltet, und die auf die Bühne stellt, was ihr tiefstes Erkennen dieser Welt ist. Wieder tauchen zwei Pole der Kunst auf, der eine in dem Gegenstand der Kritik, der andere in der Ästhetik, die diese

Kritik leitet. Gehen wir die einzelnen Punkte durch! Ernst verurteilt die Komposition. Die Abdankung dürfe nicht freiwillig sein und dürfe nicht am Anfang stehen. Diese Meinung zeigt so deutlich, wie es nirgends mehr hervortritt, daß Paul Ernst das eigentliche Learproblem nicht sieht. Er ist der Meinung, Shakespeare wollte durch seinen «Lear» weiter nichts darstellen als den Kampf der Jungen gegen den Alten. Sagt er doch: «Wir haben in unserer Abziehung den Stoff immer nur unter dem Gesichtspunkt des Kampfes der Geschlechter betrachtet¹⁾.» Gewiß, dieses Motiv hat Shakespeare von Holinshed und seinem dramatischen Vorgänger übernommen. Aber trotzdem ist es falsch, zu behaupten, es sei ihm, als er den «Lear» schuf, darauf angekommen, gerade diesen Stoff zu gestalten. Dieses Motiv ist für Shakespeare nur Ausgangspunkt. Es hat in bezug auf das Drama keine andere Funktion als der Baustein für ein kunstvolles Gebäude. Es ist für ihn ein Anlaß zu gestalten, kein innerer Grund.

Shakespeare ist ja der Künstler, der wie kein anderer Distanz schafft zwischen sich und seinem Werke. Dieses ist kein Abbild seiner Seele in dem Sinne, wie Werther Goethe ist. Er als Mensch verschwindet ganz. Man könnte fast fragen: «Was ist Shakespeareisch an seinem Werke?» Nichts als die düstere Stimmung, die über dem Ganzen schwebt. Sein tragisches Welterkennen in seinem schwärzesten Ausblick gießt sich durch die Schöpfung des «Lear» in die konkrete Form eines halb historischen, halb märchenähnlichen Stoffes. Und so will denn dieser nur Resonanz eines starken tragischen Grundtones sein.

Welches ist nun die graue Erkenntnis, die hier Gestalt gewinnt? Mag es der Dichter selber verkünden: «Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft. Reif sein ist alles.» Diese Worte wollen uns sagen, wie Shakespeare die Welt ansieht. Sie sprechen ein Urteil über das Leben. —

In der Reihe seiner letzten Dramen ist es deutlich zu spüren, wie sich Shakespeares Ausblick verdüstert, bis er im «Lear» auf diesem Standpunkt ankommt. Woher diese Verdüsterung stammt, können wir nicht sagen, denn zwischen seinem persönlichen Leben und dem in seinen Dramen gestalteten liegt ein riesengroßer Abstand. Der Dichter als Mensch in seinem persönlichen Erleben ist nirgends faßbar, nur die durch dieses Erleben aufgefundene

¹⁾ a. a. O. S. 193.

Wahrheit. Shakespeare vermittelt uns ein Ergebnis und keinen Beweis. Indifferente Stoffe werden herangezogen mit der Bestimmung, dieses Ergebnis auszusprechen. Im «Lear» hat Shakespeare seine Welt bis zum letzten Ende durchdacht oder, besser gesagt, durchlebt. Er vermittelt uns hier das Resultat seines Welterkennens.

Die Überzeugung von einer dieser irdischen Welt immanenten Tragik wird im «Lear» deutlich ausgesprochen. Das Leben in seiner Universalität selbst ist für Shakespeare die Quelle der Tragik. Und mit dieser Erkenntnis braucht er keine metaphysische Verankerung der Tragik wie Paul Ernst. Die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Ideale ist also der Grund dafür, daß Paul Ernst Shakespeare schroﬀ ablehnt. Gleichzeitig bewahrt sich auch hier an Shakespeare die Behauptung Ernsts, daß eine Tragödie immer Weltanschauungsdichtung sein müsse ¹⁾. Nur ist es des Briten Kunstwerk im anderen Sinne als das Paul Ernsts. Shakespeares Blick war von vornherein auf das diesseitige Leben gerichtet. Aus ihm allein holt er seine Weltanschauung. Und um nicht zu einem einseitigen Urteil zu kommen, hat er überall hingeschaut. Die verschiedensten Typen der Menschen müssen ihn beschäftigt haben, bis er die allgemeine Formel für den Menschen fand. So stellt sich dann ganz zwangsläufig mit der Abrundung seines Weltbildes ein zweites Ergebnis ein, eine ebenso in die Breite wie in die Tiefe gehende Menschenkenntnis.

Nur aus dieser sachlichen Hingebung an die Dinge der Welt ist es zu verstehen, daß Shakespeare leistete, was keiner je vermocht hat, daß er Menschen aller Typen so lebenswahr auf die Bühne stellte, als sei jeder von ihnen er selbst. Und doch wissen wir, daß bei dieser großen Verschiedenheit seiner Charaktere nicht die Rede davon sein kann, daß er sich selbst gestaltete. Er verschwindet als Mensch ganz und läßt uns nur mit seinen Augen die Welt sehen. —

Hiermit würde sich uns die Verschiedenheit der Kunstauffassung Paul Ernsts und Shakespeares von einer anderen Seite aus darstellen. Bei Ernst wächst die Tragödie, wie wir gesehen haben, aus einer Art Reinigungstendenz hervor. Ihr Ursprung ist metaphysisch-ethisch gefärbt. Drücken wir die Eigenart der Dramen Shakespeares auch einmal durch einen philosophischen

¹⁾ a. a. O. S. 67.

Begriff aus — was bei Shakespeare an sich sehr bedenklich ist —, so müssen wir wohl sagen, daß er uns mit seinen Werken Ergebnisse eines verfeinerten empirischen Erkennens vorsetzt. Deutlich zeigt sich die Andersartigkeit des Neuklassizisten im Verhältnis zum Dichter der Renaissancezeit. Sie arbeiten beide auf verschiedenen Feldern.

Die Lebensaufgeschlossenheit Shakespeares hat zur notwendigen Folge, daß seine Tragödien Charaktertragödien sind. Denn die das Menschenschicksal bestimmende Kraft kann für einen Renaissancemenschen, dessen Welt entgöttert ist, nur im Menschen selbst liegen, kann also nur der Charakter sein. Er ist die Macht, die die Welt baut. Und wenn diese einer Narrenbühne gleicht, so sind ihre Kulissen verstört, einseitig beschwerten, unausgeglichene Charakteren ähnlich, in denen nach des Dichters eigenem Worte Genie und Wahnsinn dicht beieinander wohnen.

Shakespeares Tragödien sind Charaktertragödien. Je mehr aber sein tragisches Welterkennen reift, um so mehr verschwindet der Charakter in den Hintergrund zugunsten des Gefühls einer immanenten Welttragik. Es sind das aber nur zwei verschiedene Namen für dasselbe Ding. Das letzte ist eine Verfeinerung des ersten. Ein deutliches Beispiel ist der «Lear». Man kann doch hier kaum noch von einer Charaktertragödie sprechen, wenigstens nicht im allgemein üblichen Sinne. Es ist wirklich so, wie es Heinz Schnabel in seiner Abhandlung über das Wesen des Tragischen sagt: Eine Steigerung der Charaktertragödie ist wieder die Schicksalstragödie. Wenn man den Begriff des Charakters überspannt, so wendet er sich wieder zum Schicksalhaften hin.

Es scheint jetzt verständlich zu sein, wie es überhaupt möglich war, daß Shakespeare Charaktere schuf, von denen jeder eine Welt für sich ist. Lebensaufgeschlossenheit, bewußtes sachliches Sich-hingeben an die Dinge befähigten ihn dazu.

Wir kehren zu Paul Ernst und dem «Lear» zurück. Zu diesem Zwecke vergegenwärtigen wir uns, daß er die Komposition verurteilt, und daß es auf der anderen Seite Shakespeares Absicht war, die leidende Menschheit darzustellen. Die freiwillige Abdankung Lears wird hier zur Ursache des Leidens. Shakespeare will eine schlechte Welt zeigen. Sie ist im Drama symbolisiert durch den Undank der Töchter. Wo steckt denn nun das der Welt immanente schlechte Prinzip im Learentwurf Paul Ernsts? Nirgends! Wohl ist das auch Leiden, wenn der seines Thrones

gewaltsam entsetzte alte König verzweifeln aus dem Lande geht. Aber es hat seine Quelle nicht in der gestörten Weltordnung, wie Shakespeare sie sieht. Außerdem wirkt es nicht so wuchtig wie bei Shakespeare. Wenn man das darstellen will, was er dargestellt hat, ist gar keine andere Komposition möglich, als daß Lear am Anfang der Tragödie freiwillig abdankt.

Wir kommen zum zweiten Punkt. Paul Ernst sagt, der König erscheine töricht. Wieder berührt sich diese Kritik mit Tolstois Urteil, und wieder wird deutlich, daß beiden eine andere Art der Tragik vorschwebt, als sie Shakespeare gestaltet. Freilich, vor einer rationalistischen Beurteilung kann das Verhalten Lears nicht bestehen, wie auch das Leben selbst nicht nur verstandesmäßigen Gesetzen unterliegt. So muß vom künstlerischen Standpunkt Tolstois und Paul Ernsts Lears Handeln als die natürliche Folge eines Kompositionsfehlers erscheinen, während Shakespeare doch gerade den Wahn und die Verblendung als künstlerisches Darstellungsmittel der aus ihren Fugen gerissenen Welt gebraucht. Er gestaltet einen Menschen, der von dieser Welt nur gut denkt und deshalb den Leidenskelch des Lebens trinken muß. Lear soll töricht sein. Noch im 1. Akt — gleich nach der Aufteilung des Reiches — ist ja davon die Rede, daß der König töricht gehandelt habe. Warum reicht denn Shakespeare dem Narren den Spiegel, den er Lear vorhalten soll, wenn die Verblendung eine nicht beabsichtigte Wirkung wäre? Schon früher als im «Lear» hat bei Shakespeare das Problem des Kampfes gegen die Scheinwirkung gezündet. Das Schicksal der Großen in einer «Welt, die sich zum Nichts abnützt», ist es, was den Dichter in tiefster Seele bewegt. Und so verkörpert sich auch in Lear der Kampf gegen den falschen Schein, der zerrissen werden muß. Er vollzieht sich auf dem Wege der Erkenntnis dieser Welt. Erst in III, 6 weiß Lear, wie es um ihn herum aussieht. Sein menschliches Scheinkönigtum ist vernichtet, aber an seine Stelle ist erhaben und edel der echte Gesinnungskönig getreten. Das wollen die Worte sagen: «Ein König, ja, jeder Zoll ein König!» Das Schicksal eines großen Menschen in der zerstörten Weltordnung hat sich erfüllt. —

Da Shakespeare in der Tragödie die Universalität des Menschlichen ausschöpft, mußten seine Helden auch von Bernard Shaw abgelehnt werden, denn dessen Heldenideal ist lediglich auf die Verkörperung eines puritanisch orientierten, sittlichen Aktivismus gerichtet. Wie Shakespeares Barockform unklar wirkt und dem-

zufolge sein Drama wie ein zufälliger Ausschnitt aus dem Leben anmutet, so bleiben auch die Gestalten seines Kunstwerks dem Leben ganz nahe. Wie leibhaftige Menschen mit ihren menschlichen Stärken und Schwächen stehen sie vor uns und zeigen uns alle ihre Affekte. „Sie sind nicht beschränkt durch die Dinge, die sie tun und sagen. Seine (Shakespeares) Charaktere sind fertig, wenn sie auf die Bühne kommen. Sie deuten auf eine Realität hinter dem Stück. Es folgt daraus, daß Shakespeares Charaktere widersprechende, kaum verständliche Dinge tun können, ohne aufzuhören, wirklich zu sein. Shakespeares Genie besteht tatsächlich darin, daß er seine Charaktere eines tun und ein anderes sein lassen kann. Deshalb ist Shakespeare die Verzweiflung der rein intellektuellen Leute aller Zeiten gewesen“¹⁾).

Diese irrationale Auffassung des englischen Tragödiendichters widerspricht dem Kunstideal Paul Ernsts. Das zeigt sich an dem Gegensatz, der sowohl im Gehalt wie auch in der Gestaltung ihrer dramatischen Dichtungen besteht. Gleiches gilt für das Verhältnis Tolstojs zu Shakespeare.

Paul Ernst behauptet nun weiter, es sei nach der freiwilligen Abdankung Lears nur noch die Möglichkeit eines kleinlichen Zankes vorhanden, wenn «alles in Ordnung geht». Im Sinne Shakespeares müßte man darauf erwidern, daß seine Welt ja das Gleichgewicht verloren hat.

Wenn Paul Ernst Shakespeares dramatischem Vorgänger eine größere Konsequenz in der Stoffgestaltung zugesteht als Shakespeare selbst, so mag das seine Berechtigung haben. Das sagt aber nichts gegen die Leartragödie Shakespeares. Denn ihr Wesen ist ein ganz anderes als das des alten Dramas. Für sie ist, wie schon gesagt, das Learmotiv nur Ausgangspunkt, für dieses ist es der Kern des Werkes. An dem, was Shakespeare an rein äußerlichen Dingen dem überlieferten Stoff hinzugefügt hat, lassen sich die Probleme erkennen, die er in das Werk hineinlegte. Aus einem heiteren Soldaten wird der bittere Narr. Lear wird wahnsinnig. Die Glosterhandlung kommt hinzu. Lear und Cordelia gehen unter. Mit einem Wort gesagt: Shakespeares Vorgänger hat ein Schauspiel geschrieben, Shakespeares «Lear» ist eine Tragödie. —

Eng zusammen hiermit hängt Paul Ernsts Meinung, Cordelia, Kent und der Narr seien für den tragischen Ablauf der Handlung überflüssige Gestalten. Das ist richtig, wenn man an Ernsts Lear-

¹⁾ Shakespeare-Jahrbuch 53, S. 214.

entwurf denkt, vom Standpunkt Shakespeares aus aber ist es falsch gesehen. Ich habe schon einmal hervorgehoben, daß der ganze «Lear» symbolisch wirken will. Kampf gegen die Scheinwelt wird dargestellt. Lears Verblendung besteht doch darin, daß er diese Scheinwelt nicht erkennt. Cordelia und Kent stellen nun die echte Welt dar, in die Lear auf dem Wege der Erkenntnis hineinwächst. Wenn man sich Shakespeares Weltbild vergegenwärtigt, so muß man sie als aus tiefer Sehnsucht geschaffene Gestalten ansehen. Sie sagen uns: «Seht, so wie wir ist die Welt nicht.» —

Und dann der Narr! Er ist ganz Symbol. Ist als ein Stück Lears selbst aufzufassen. An ihm verdeutlichen sich die Erkenntnisstufen, die der alte König hinaufgeht. Wäre der Dichter weniger bühnenkundig, als es Shakespeare ist, so würde er vielleicht diese Figur streichen und uns Learmonologe statt Gespräche zwischen dem König und dem Narren vorführen. Durch die Schöpfung des Narren wird ein Stück der Seele Lears aus ihm herausprojiziert. Der König hat den Schleier der Scheinwelt zerrissen in der 6. Szene des 3. Aktes. Hier ist er auf dem Höhepunkt der Erkennenskurve. Der Narr hat also seine Aufgabe erfüllt und wird jetzt für die Bühne überflüssig. Und tatsächlich sehen wir ihn mit Schluß dieser Szene nie wieder. Nicht einmal über sein weiteres Schicksal wird berichtet. Kent und Cordelia, die jetzt richtig bewertet werden, treten an seine Stelle. So bewegt sich Lear aus der falschen Welt heraus über den Narren hinweg Cordelia und Kent zu.

Das Symbol dieses Vorganges wird noch verdeutlicht durch die parallel laufende Glosterhandlung, die Paul Ernst ja nur als Füllmaterial ansieht. In Wirklichkeit hat sie Shakespeare hingesetzt, um die Learhandlung zu verallgemeinern und den Eindruck ihrer Sinnbildlichkeit zu bestärken.

Über das diesen Dingen zugrundeliegende Prinzip der künstlerischen Gestaltung habe ich bereits berichtet. Da Shakespeare und Paul Ernst das Learproblem grundverschieden ansehen, so kann der Neuklassizist auch nicht der Gestaltung des englischen Dramas zustimmen. Vor allem sind es die Nebenpersonen um Lear, die den barocken Charakter der dramatischen Form prägen helfen. Unter ihnen wieder muß die Gestalt des Narren einem klassischen Glaubensbekenntnis am meisten zu schaffen machen. Und tatsächlich weiß weder Tolstoi noch Paul Ernst mit dieser

Figur etwas anzufangen. Erst von dem Wesen shakespeareischer, d. h. barocker Kunstgestaltung erhält sie ihren Sinn. Der Narr steht auch rein formal im selben Verhältnis zu Lear wie die Glosterhandlung zum ganzen Drama. Gleicher Gehalt wird mehrmals aus verschiedener Schau gestaltet. Des Königs Gutgläubigkeit wird einmal durch seinen Leidensgang bestraft. Zugleich aber wird er von der Schlechtigkeit der Welt überzeugt durch die scheinbar komischen Deutungen, die ihm der Narr gibt. So meint es Shakespeare. Tolstoi und Paul Ernst aber, denen die klare Handlungs- und Linienführung der klassischen Tragödie vorschwebt, müssen von dieser Ästhetik aus die Figur des Narren ablehnen. Drum kann Tolstoi nur von «witzlosen Scherzen» des Narren sprechen. —

Wir sind am Ende der Learkritik Paul Ernsts. Es hat sich gezeigt, daß die Dinge auch anders gesehen werden können, als Ernst sie sieht. Wir wissen jetzt ebenfalls die allgemeinen Einwände zu bewerten, die Paul Ernst gegen Shakespeare erhebt. Die nicht abstrahierten Charaktere, die als blutvolle Gestalten in unmittelbarer Lebensnähe stehen, erklären sich daraus, daß Shakespeare eine immanente Welttragik sieht, also nicht wie Paul Ernst die Tragödie aus einer ins Transzendente gehenden Reinigungstendenz des Menschen abzuleiten braucht. Für einen Menschen der Renaissance gibt es eben keine Metaphysik. Die Überbetonung des diesseitigen Lebens erstickt jede Jenseitsspekulation im Keime¹⁾. Lear und Hamlet aber müssen deswegen am tiefsten im Fluten des Lebens stehen, weil sie die tragischsten Charaktere Shakespeares sind, oder weil erst in ihnen des Dichters Erkenntnis von der tragischen Welt ausgereift ist.

Es muß Paul Ernst durchaus zugestanden werden, daß er sich eine eigene Theorie der Tragödie bildet und nach ihr seine Werke schafft. Auch darf man ihm als schaffenden Künstler nicht den Vorwurf machen, daß er hoch gewertete Erscheinungen der Literatur ablehnt, wenn sie seiner Kunstlehre widersprechen. Denn «die Ästhetik des Künstlers sucht nach einem einzigen Zielbegriff. Die Kunstwissenschaft setzt an die Stelle des Zielbegriffs zwei Ordnungsbegriffe²⁾.» Diese beiden Ordnungsbegriffe sollen zum Schluß noch durch einige theoretische Äußerungen beider Gegner

¹⁾ Vgl. hierzu die Meinung Karl Elzes, die besagt, daß für Shakespeare «das Jenseits im besten Falle das große Vielleicht ist». (Shakespeare-Jahrbuch X, S. 99.)

²⁾ Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 115.

festgelegt werden. Man braucht dabei um Shakespeare nicht verlegen zu sein. Denn hat er auch selber seine künstlerischen Grundsätze nicht außerhalb seiner Dichtungen verkündet, so hat sie doch ein Shakespeareenthusiast feinsinnig beobachtet und zusammengestellt und darüber hinaus zu seiner eigenen Kunstanschauung erhoben. Ich meine die «Shakespeare-Studien» Otto Ludwigs. Dieser deutsche Dramatiker muß durch Paul Ernsts Kritik ebenso vernichtet werden wie Shakespeare selbst. Skizzieren wir ihn ganz kurz, um zu sehen, daß Paul Ernst ihn nicht anerkennen kann! Otto Ludwig ist Realist. Seine Zeit ist unmetaphysisch veranlagt. Ihre Weltanschauung orientiert sich an der Naturwissenschaft. Was über die Erfahrung hinausgeht, ist nicht vorhanden. Die Ablehnung metaphysischer Spekulation geht Hand in Hand mit tieferem Eindringen in die Wirklichkeit. Wir sehen von hier aus die Verbindungslinie zu Shakespeare. Weil sich beider Weltanschauung und künstlerische Ziele decken, Shakespeare sich aber vor dem deutschen Dichter als Meister von ungewöhnlicher Gestaltungskraft ausweist, wird er Ludwigs Abgott.

Das, was beide bewußt erstreben, lehnt Paul Ernst bewußt ab. Ernst sagt, eine Tragödie sei in zu großer Nähe der Natur nicht möglich. Ludwig: «Das Drama darf sich nicht abscheiden vom Leben¹⁾.» Ernst meint, die tragischen Charaktere müßten abstrahiert sein. Ludwig äußert: «Ich gehe von der menschlichen Natur aus²⁾.» Ernst behauptet, die Tragödie sei Weltanschauungsdichtung. Otto Ludwig verlangt, daß «das Drama nicht die Magd der Philosophie» sei.

Wir haben jetzt Shakespeare und Otto Ludwig auf der einen, Paul Ernst auf der anderen Seite stehen. Die beiden ersten nehmen das Leben selbst oder die Menschenseele als Quelle der Tragik. Darum ist ihr Kunstwerk Weltanschauungsdichtung. Wenn Paul Ernst das nicht zugesteht, so liegt es daran, daß er seine eigene Welt- und Kunstanschauung, die vor dem sachlichen Betrachter die gleiche Berechtigung wie die Shakespeares und Ludwigs hat, für jede Tragödie bindend macht. Es darf nicht übersehen werden, daß Paul Ernst, da er selber Tragödiendichter ist, naturnotwendig alles Dramatische einseitig faßt, und daß die entgegengesetzte künstlerische Möglichkeit des Dramas vor dem Urteil der Literaturwissenschaft durchaus den gleichen Wert besitzt.

¹⁾ Ludwig, Ges. Schriften Bd. 5, S. 59.

²⁾ ebd. S. 35.

Die Verschiedenartigkeit der Kunstanschauungen eines Barockdichters und eines Neuklassizisten erklärt Paul Ernsts Kritik an Shakespeare.

Eine erschöpfende Besprechung der modernen Shakespearekritik müßte außer Paul Ernst und Tolstoi auch Bernard Shaw behandeln. Grundsätzliches soll kurz festgestellt werden. Für Bernard Shaws Angriff auf Shakespeare ist zweierlei maßgebend: 1. Shaws Heldenideal und Shakespeares Charaktere sind polare Gegensätze. Denn auf der einen Seite wird nur gereinigter sittlicher Aktivismus¹⁾ und auf der andern die Universalität des Menschlichen anerkannt. Das ist der Hauptgrund, aus dem Shaw Shakespeares Tragödien ablehnt. 2. Shaw will nur das Begriffliche, das unmittelbar auf den Verstand Wirkende in der Kunst, Shakespeare nimmt in sein Kunstwerk auch in weitem Umfang Unbegriffliches auf, das geeignet ist, Leben und Menschencharaktere durch sinnenfällige Wirkung unmittelbar vorzuführen. Eine genauere Untersuchung des Tolstoi-Shakespeare-Verhältnisses würde zu der Erkenntnis führen, daß den Grundantrieb für Tolstois Shakespearestudie seine puritanische Anschauung von der religiösen Zweckgebundenheit der Kunst bildet, ihre Ausführung aber geleitet wird von seinen ästhetischen Ansichten, die dem künstlerischen Ideal Shakespeares in wesentlichen Punkten polar entgegenstehen. —

Nach diesen Feststellungen, die hier nur als Ergebnis ohne Beweis vermittelt werden sollen, ist es möglich, über den Einzelfall Paul Ernst hinauszugehen und zu Einsichten vorzustoßen, die das Wesen moderner Shakespearekritik gründiger erfassen, als es nur von Paul Ernst aus möglich wäre. Shaw, Tolstoi und Paul Ernst stimmen überein in ihrer Shakespearegegnerschaft. Trotz mancher Berührungspunkte in der Ablehnung kehren sie jedoch recht verschiedene Seiten in ihrer Kritik hervor. Shaw vermißt das Lehrhafte bei Shakespeare, Tolstoi beklagt den Mangel an religiöser Wirkung und nimmt immer wieder an dem barocken Charakter seiner Kunst Anstoß, Paul Ernst endlich verwirft den Dichter, weil ihm die aus einer scharflinearen Handlung resultierende Tragik fehlt. Wesentlich ist für die Würdigung dieser Angriffe, daß sie von schaffenden Künstlern ausgehen, die sich für ihre eigene Kunst einen festen «Zielbegriff» geschaffen haben. Nicht wissenschaft-

¹⁾ Rehbach nennt Shaws Helden «Postulatsgestalten».

lich eingestellte Kritiker urteilen hier, sondern Dichter. Der sachliche Literaturforscher täte falsch daran, ihre Äußerungen zu widerlegen in dem Glauben, nur dadurch Shakespeare retten zu können. Werden Versuche gemacht, den Ruhm des großen englischen Tragödiendichters zu verdunkeln, so hat die Anglistik eine ganz andere Aufgabe. Sie besteht darin, das Kunstideal Shakespeares und das des jeweiligen Gegners eingehend zu umschreiben und dadurch zu verdeutlichen, daß sich die beiden Pole nicht aneinanderbringen lassen, daß sie beide aber im Bereich der künstlerischen Möglichkeit liegen und darum getrennte Werte darstellen. Bei diesem Vorgehen werden gerade Shakespeares Dichtungen immer neue Betrachtungsweisen fordern und so stets neue Schönheiten enthüllen. Die Erörterung der Kritik Paul Ernsts und die Würdigung des Urteils von Shaw werden verschiedene Wege gehen müssen. Durch den Neuklassizisten bekommen wir eine andere Einsicht in das Kunstwerk Shakespeares als durch den englischen Kritiker¹⁾. So wird auch jeder Vorstoß, den künftig Dichter gegen Shakespeare unternehmen sollten, bei zweckmäßiger Auswertung durch die Wissenschaft nur dazu dienen, seinen Ruhm fester zu begründen. Die vielgerühmte Universalität Shakespeares wird auch dann fühlbar, wenn der Gegner das Wort hat. Keine Abhandlung «Über die Shakespearo-Manie», kein Shaw, kein Tolstoi und kein Paul Ernst haben es vermocht, dem hohen Ansehen des Dichters zu schaden. Shaw hat ganz recht, wenn er von Shakespeare bekennen muß:

He has outlasted thousands of abler thinkers, and will outlast a thousand more.

¹⁾ Besonders Shaw hat durch seine Kritik zugleich im positiven Sinne viel für die Shakespeareforschung geleistet.

What is this Quintessence of Dust?

Eine Interpretation von Hamlet II, 2, 315 ff.

Von

Max Deutschbein.

Die neuere Shakespeare-Forschung, besonders die englische, hat zweifellos das Verdienst, die Bedeutung der Quartos, soweit sie legitimen Charakter haben, gegenüber dem Texte der Folio in das rechte Licht gestellt zu haben. In der Überlieferung des «Hamlet»-Textes ist mit Sicherheit die Überlegenheit, zumindestens die Gleichberechtigung, von Quarto 2 gegenüber der Folio erwiesen, und es ist dringend notwendig, daraus für den «Hamlet»-Text und damit für die Interpretation des «Hamlet» selbst die notwendigen Folgen zu ziehen. Besonders gilt dies von der entscheidenden Stelle im «Hamlet», von II, 2, 315 ff., einer Stelle, die geradezu den Wendepunkt in der Shakespeareschen Auffassung des Seins bedeutet. Es handelt sich hier um den Abschied, wenn auch schweren Herzens, Shakespeares von der Renaissance: der Glaube dieses Zeitalters an die Gottähnlichkeit des Menschen wird gerichtet, jener Glaube, der den Renaissancemenschen befähigte, Berge und Täler zu versetzen und wie Prometheus die Götter herauszufordern; und dieser Glaube ist jetzt für Shakespeare in ein Nichts zerronnen, er fragt: «what is this Quintessence of dust?» (Z. 323). In diesen Worten fällt Shakespeare das Urteil über die große Zeit, die er selbst zur Vollendung geführt hat.

Ich gebe zunächst den Abdruck der fraglichen Stelle nach Viotor; ich setze die Zeilen in rhythmischen Kolumnen ab, denn daß diese Zeilen der 'prose poetry' angehören — mit Ausnahme der Zeilen 234/35 — fällt jedem auf, der Ohren hat zu hören.

The Tragedie of Hamlet Prince of Denmarke (Q₂) 1604 — II. 2, 315ff.:

- 315 What peece of worke is a man,
- 316 how noble in reason,
- 317 how infinit in faculties, in forme and moouing,
- 318 how expresse and admirable in action,

319 how like an Angell in apprehension,
 320 how like a God:
 321 the beautie of the world; the paragon of Aunimales;
 322 and yet to me,
 323 what is this Quintessence of dust:
 324 man delights not me, nor women neither,
 325 though by your smiling, you seeme to say so.

The Tragedie of Hamlet (F₁) 1623 — II, 2, 315ff.

315 What a piece of worke is a man!
 316 how Noble in Reason?
 317 how infinite in faculty?
 318 in forme and mouing how expresse and admirable?
 319 in Action, how like an Angel?
 320 in apprehension, how like a God?
 321 the beauty of the world, the Parragon of Animals;
 322 and yet to me.
 323 what is this Quintessence of Dust?
 324 Man delights not me; no, nor Woman neither;
 325 though by your smiling you seeme to say so.

Ohne weiteres sieht man, daß Quarto 2 und Folio — von kleinen Unterschieden abgesehen — sich im wesentlichen in der Interpunktion unterscheiden; aber gerade die Abweichungen in der Interpunktion ergeben einen ganz verschiedenen Sinn in Q₂ und in der F.

Welche Lesart gibt nun das Original am besten wieder? Die Entscheidung liegt für die Interpretation in Z. 318—20 und die Grundfrage ist, was ist mit «apprehension» (Z. 319) gemeint, und ist diese «apprehension» eine besondere Gabe, die die Engel auszeichnet oder kommt sie allein Gott zu? Die ganze Stelle wird verständlich, wenn wir sie in den Zusammenhang mit der Renaissance-Philosophie stellen. Die gleiche Apotheose des Menschen findet sich bei Pico della Mirandola, und es springt sofort in die Augen, daß Q₂ innerhalb der historischen Tradition steht, und damit ist auch die Überlegenheit von Q₂ erwiesen¹⁾. Es handelt sich um die bekannte Stelle in Picos «Oratio de Hominis Dignitate», in der er die Stellung des Menschen innerhalb des Universums schildert. Ich gebe zunächst den lateinischen Text nach Burck-

¹⁾ Auffälligerweise hält van Dam (The Text of Shakespeare's «Hamlet»), der den Versuch macht, die Vorlage (die Shakespeares Originalmanuskript ganz nahe stehen muß) von Q₂ zu rekonstruieren, an der Interpunktion von F fest, obwohl er sonst die Lesarten von Q₂ möglichst zu halten sucht.

hardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 10. Auflage, Bd. II, S. 314f.:

. . . Nec certam sedem, nec propriam faciem, ne munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem quam faciem quae munera tute optaveris, ea pro voto pro tua sententia habeas et possideas. Definita caeteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur, tu nullis angustiis coercitus pro tuo arbitrio, in cujus manus te posui, tibi illam praefinies. Medium te mundi posui ut circumspiceres inde commodius quidquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem, neque immortalem facimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare, poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari. . . . Bruta simulatque nascuntur id secum afferunt, . . . , e bulga matris quod possessura sunt; supremi spiritus aut ab initio aut paulo mox id fuerunt quod sunt futuri in perpetuas aeternitates. Nascenti homini omnifaria semina et omnigenae vitae germina indidit pater: quae quisque excoluerit illa adolescent et fructus suos ferent in illo. Si vegetalia, planta fiet, si sensuality, obbrutescet, si rationalia, caeleste evadet animal, si intellectualia, angelus erit et dei filius et si nulla creaturarum sorte contentus in unitatis centrum suae se receperit, unus cum deo spiritus factus in solitaria patris caligine qui est super omnia constitutus omnibus antestabit.

Ich lasse eine deutsche Übersetzung folgen nach Cassirer: «Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance», S. 90. Ich weiche allerdings an einigen Stellen von Cassirer in der Übertragung ab und füge noch den Schluß hinzu¹⁾:

Keinen festen Sitz, keine Dir eigene Gestalt, kein besonderes Erbe haben wir Dir, Adam, gegeben, damit Du welchen Sitz immer, welche Gestalt immer, welche Gaben immer, die Du Dir nach Deinem Wunsch und Deinem Entschluß erwählst, zu eigen haben mögest. Alle anderen Wesen haben eine festbestimmte Natur erhalten und werden von uns unter vorher bestimmten Gesetzen festgehalten. Dich allein bindet keine Schranke, es sei denn, daß Du selber nach Deinem Willen, den ich Dir verliehen, sie Dir vorschreibst. Mitten in die Welt habe ich Dich gestellt, damit Du um so leichter um Dich schauest und sehest alles, was darinnen ist. Ich schuf Dich als ein Wesen, weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit Du als Schiedsrichter über Dich selbst und zu Deiner Ehre Bildner und Plastiker jedwede Form annehmen könntest, die Du Dir erwählst. Du kannst zum Tier entarten und zum Göttlichen Dich wiedergebären . . . Die Tiere bringen . . . aus dem Mutterleib mit, was sie haben sollen; die höheren Geister sind von Anfang an oder doch bald hernach, was sie in Ewigkeit bleiben werden. Dem Menschen dagegen hat sein Vater bei der Geburt die Samen und Keime jeglichen Lebens mitgegeben. Welche von ihnen er ausbildet, die werden in ihm wachsen und Frucht tragen. Sind es die vegetabilen Keime, so wird er zur Pflanze, folgt er der Sinnlichkeit, so wird er zum Tier, bildet er das Vermögen der Vernunft in sich aus, so wird

¹⁾ Eine weitere Übersetzung bietet A. Liebert, Giovanni Pico della Mirandola, Ausgewählte Schriften.

er zum himmlischen Geschöpf, folgt er der Intelligenz, so wird er zum Engel und zum Sohn Gottes, und wenn er mit keiner Art von Geschöpflichkeit zufrieden, in das Zentrum seines eigensten Wesens sich zurückzieht, wird er in Einigkeit mit Gott zum Geist, in der einsamen Dunkelheit des Vaters, der über alles gesetzt ist, und so wird er gegenüber allen (Geschöpfen) eine Vorzugsstellung haben.

Stellen wir die Hamlet-Stelle der Pico-Stelle gegenüber, so zeigt sich sofort, daß Shakespeare die gleiche Auffassung von der Stellung und Bedeutung des Menschen hat wie Pico; allerdings mit gewissen charakteristischen Abweichungen. Während bei Pico der Mensch die Wahl hat, entweder Pflanze oder Tier oder Mensch oder Engel oder göttlicher Geist zu werden, liegt bei Shakespeare der Akzent auf der Vereinigung aller Kräfte und Gaben im Menschen, der gleichzeitig die «reason» (= ratio), die «apprehension» (= intellectus) und den göttlichen Geist (= spiritus) sein eigen nennen darf. Ferner ist stärker als bei Pico betont: der Mensch als Träger von Sinnes- und Bewegungsorganen. Denn mit den «faculties» (Z. 317) in Q₂ sind, wie wir weiter unten sehen werden, die Fähigkeiten des Menschen gemeint, die er in seinen sinnlichen Empfindungsorganen wie Auge und Ohr besitzt (s. u.). Ferner ist bei Shakespeare stärker betont, ganz im Sinne der Renaissance, die Gestalt und Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Körpers.

Im übrigen aber überragt der Mensch in dieser Vorzugsstellung bei Shakespeare, genau wie bei Pico, alles Kreatürliche. Vgl. Pico: «... unus cum deo spiritus factus ... omnibus (creaturis) antestabit» und Shakespeares «the paragon of animals» (Z. 321).

Wir können nunmehr zur Einzelinterpretation schreiten.

Z. 315/16:

What peece of worke is a man,
how noble in reason.

Mit «reason» ist die diskursive Vernunft gemeint, entsprechend den «semina rationalia» bei Pico. «Reason» ist diejenige Mitgift der Natur, die den Menschen vom Tiere scheidet. Sie ist für Shakespeare auch noch im «Hamlet» das Adelsprädikat des Menschen. Daher wird sie an unserer Stelle «noble» genannt, und in IV, 4, 38 als «god-like» bezeichnet; Ophelia spricht von der «noble and most sovereign reason» Hamlets (III, 1, 164). Diskursiv wird diese Vernunft deshalb genannt, weil die Erkenntnis durch Vergleichen und Beziehen gleicher, ähnlicher oder entgegengesetzter Elemente gewonnen wird. Es ist im wesentlichen eine analytische Funktion unseres Bewußtseins. Im «Hamlet» bezeichnet Shakespeare diese

diskursive «reason» als «discourse of reason», so «Hamlet» I, 2, 150 und IV, 4, 36:

Sure he that made us with such large discourse
Looking before and after, gave us not
That capability and god-like reason
To fust in us unused.

Hier wird der diskursive Charakter der «reason» ausdrücklich von Shakespeare anerkannt, indem er als eine Eigentümlichkeit des «discourse» die Fähigkeit des Vor- und Rückwärtsschauens («looking before and after») gibt.

Im Gegensatz zur diskursiven Vernunft steht nun die intuitive Vernunft, die bei Shakespeare als «apprehension», in Pico als «intellectus» (vgl. die *semina intellectualia*) erscheint. Die Scheidung zwischen diskursiver und intuitiver Vernunft geht auf die Scholastik zurück und hat sich tief bis in die Neuzeit gehalten (vgl. das unten über Milton Gesagte), und zwar wird in der Tradition die intuitive Vernunft den Engeln, den Menschen aber die diskursive Vernunft zugewiesen.

Mit intuitiver Vernunft bezeichnen wir eine synthetische Anlage unseres Bewußtseins; es ist die geistige Anschauung des Gegebenen in einheitlichen geistigen Bildern. Es bedeutet Erkennen durch Anschauen = Erschauen. In der Q_2 wird nun diese intuitive Vernunft = «apprehension» den Engeln zugewiesen und nicht wie in der F , irrtümlicherweise Gott selbst. E. Wilson Knight, der allerdings die «apprehension» mit der F Gott zuweist, zieht mit Recht die bekannte Stelle aus dem «Sommernachtstraum» V, I, 4ff. zur Erklärung von «apprehension» heran (vgl. «Times Literary Supplement», 1931, September 10):

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that *apprehend*
More than cool reason ever *comprehends*.

Die diskursive Vernunft begreift: *comprehends*, die intuitive Vernunft erschaut: *apprehends*, oder wie Knight erklärt: «Human reason cannot 'comprehend' the godlike 'apprehensions' of the heightened consciousness (which may be either Satanic or heavenly).»

Die Lesart der F (Z. 319/20):

In Action, how like an Angel?
in apprehension, how like a God?

enthält außer der historisch unmöglichen Verknüpfung der «ap-

prehension» mit Gott auch die unmögliche Verknüpfung der «action» mit «angel». Daß «action» hier unmöglich «Handlung» oder «Tätigkeit» oder ähnliches bedeuten kann, ist ohne weiteres klar; aber auch die Übersetzung durch «Gestikulation», «Gebärde» paßt auf den Engel kaum. Am ehesten ist zu billigen der Versuch von Wilson Knight, «action» wiederzugeben durch «grace of athletic movement» (vgl. l. c.). Viel einfacher gestaltet sich aber das Bild, wenn wir die Lesarten von Q₂ heranziehen, die die «action» auf den Menschen bezieht. Dort wird vom Menschen ausgesagt (Z. 317—18):

how infinit in faculties, in forme and mooving,
how expresse and admirable in action.

Also der Mensch ist eben durch seine Sinne und Empfindungen befähigt, die Außenwelt in sich aufzunehmen durch Auge, Ohr, Tastsinn, Geruchssinn usw. Aber gleichzeitig kann er durch diese seine Sinnesorgane, durch das Nervensystem, durch seine Körperbewegung seine Innenwelt nach außen projizieren und so die Innenwelt durch die äußere Gestaltung zum Ausdruck bringen. So verstehen wir Shakespeares Aussage vom Menschen in der Q₂.

Dover Wilson («Times Literary Supplement», 1931, Sept. 24) erklärt «faculties» mit Recht als die Fähigkeiten der sinnlichen Organe des Menschen, besonders die Fähigkeiten des Auges und des Ohres und weist zur Erklärung auf «Hamlet» II, 2, 592 hin, wo es ausdrücklich heißt:

the very *faculties* of eyes and ears,

und zur Erklärung von «forme» zieht Wilson die Stelle «Hamlet» II, 2, 581—83 heran. Vom Schauspieler heißt es da:

Tears in his eyes, distraction in 's aspect,
a broken voice, and his whole function suiting
with *forms* to his conceit.

«Form» bedeutet also etwa «Gebärde», und Dover Wilson interpretiert die Zeilen 317—18 der Q₂ mit Recht folgendermaßen: «... man is infinitely varied in bodily powers: in sight, hearing, and the other qualities of sense, in facial expression and gesture, and in the whole motion and activity of his body.»

Es bleibt noch die Zeile 318:

how expresse and admirable in action.

Der Sinn von «action» ist klar. Es bedeutet wie an vielen anderen Stellen bei Shakespeare die «Ausdrucksbewegung, Geste, Gestikulation». Und damit steht im Zusammenhang die Bedeutung

von «expresse», das kaum bedeuten kann «wellframed», sondern vielmehr den Charakter eines resultativen Adjektivums besitzt = «ausdrucksvoll». Ich übersetze also unsere Stelle in Q_2 (315—21):

Welch ein Meisterwerk ist der Mensch,
Wie edel durch (discursive) Vernunft,
Wie unbegrenzt an Fähigkeiten, an Gebärden, an Bewegung,
Wie ausdrucksfähig und wunderbar an Gesten,
Wie sehr an (intuitiver) Vernunft einem Engel gleich,
Wie sehr einem Gott gleich:
Die Schönheit der Welt; das Vorbild alles Lebendigen.

Einer besonderen Besprechung bedürfen noch die Zeilen 320/21. Sie lauten in Q_2 :

how like a God:
the beautie of the world; the paragon of Aunimales;

und in F:

in apprehension, how like a God?
the beauty of the world, the Parragon of Animals;

Ziehen wir Pico della Mirandola heran, so müssen wir feststellen, daß es sich bei ihm um eine Einigung des Menschen mit Gott in der bekannten mystischen Auffassung handelt. Hier bietet unser «Hamlet» keine Parallele, wenn wir von den «paragon of animals» absehen, das dem lateinischen Text entspricht (s. o).

Wenn der Mensch aber in Q_2 und in F als «beautie of the world» hingestellt wird, so entspricht dies durchaus der Weltanschauung und dem Lebensgefühl der Renaissance. Aber ich möchte ausdrücklich noch auf die Interpunktion von Q_2 hinweisen, die offenbar die Intentionen Shakespeares besser wiedergibt als die F. Hinter «God» steht in Q_2 ein Doppelpunkt, in der F ein Fragezeichen (letzteres für ein Ausrufungszeichen). Auch hier hat wiederum Q_2 die wertvollere Lesart. Der Doppelpunkt in Q_2 will besagen: der Mensch ist der Gottheit gleich, und diese offenbart sich in der Welt als Schönheit. Es fällt die Göttlichkeit mit der Schönheit zusammen. Es gibt nur ein Absolutes, ein Ewiges, ein Unveränderliches; das ist eben die Schönheit. Der tiefere Sinn dieser Stelle wird ganz klar, wenn wir John Lyly heranziehen, in dessen «Anatomy of Wit» (Arber p. 161) es heißt: «And in my iudgement, if there bee any God, it is the worlde wherein we liue, that is the onely God, what can we beholde more noble then the world, more faire, more beautifull, more glorious? what more majesticall to the sight, or more constant in substance?» Hier behauptet der Atheist, der keinen Gottesglauben anerkennt

außer höchstens den Pantheismus, daß die Göttlichkeit mit der Schönheit identisch ist. Shakespeare scheint diese Stelle im Auge gehabt zu haben, da Lyly an der fraglichen Stelle nach dem Ausweis des New English Dictionary das Adjektivum «majesticall» zum ersten Male in die englische Literatur eingeführt hat und Shakespeare offenbar an unserer Hamlet-Stelle das Firmament in ähnlicher Weise als «majestical roof» bezeichnet. Vgl. «Hamlet» II, 2, 312/13:

. . . this

majestical roof fretted with golden fire . . .

Noch ein Wort zu Z. 323: «this Quintessence of dust»: auch hier wurzelt Shakespeare in der Renaissance-Philosophie. Die ganze gottgleiche Herrlichkeit des Menschen bricht im «Hamlet» in ein Nichts zusammen. Die Quintessenz des Menschen, das heißt sein letztes inneres Wesen, seine Substanz besteht aus «dust». Die Bedeutung dieser Stelle wird uns klar durch das mittelalterliche physikalische Weltbild. Für das Folgende vgl. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, S. 25 ff.: in der sublunaren Welt, zu der die Erde gehört, vollzieht sich das physikalische Geschehen in der Art, daß eine Umwandlung eines der vier Elemente in ein anderes ihm benachbartes stattfindet. In der sublunaren Welt herrscht also Wechsel, Änderung, Entstehen und Vergehen. Sie ist daher von geringerem Wert gegenüber der translunaren Welt. Die Materie, aus der die himmlischen Körper bestehen, ist von anderer Art als die der sublunaren Welt. In der translunaren Welt gibt es eine quinta essentia die nicht der Veränderung und dem Werden unterworfen ist, sondern nur Bewegung im Raume zeigt.

Aber die Philosophie der Renaissance, zuerst schon Nicolaus von Cues, verwirft diese Wertordnung einer höheren und niederen Welt, da es für sie nur einen einzigen homogenen Kosmos gibt, der als empirischer Kosmos dem absoluten Sein gegenübersteht, der aber andererseits als Ganzes an dem Absoluten Teil hat (vgl. Cassirer, l. c., p. 26). Daher hat auch für Shakespeare die Welt, die Erde und deren Mittelpunkt, der Mensch, Anteil an der Quintessenz, d. h. an einer ewigen, absoluten, unabänderlichen Substanz, die Shakespeare «substance», häufiger aber auch «mettle» nennt.

Es bedeutet daher den stärksten Pessimismus, wenn Hamlet diese Quintessenz in Frage stellt und sie mit dem Staub der Erde, also dem vergänglichsten, leicht sich in tausend Atome auflösenden Stoffe gleichstellt.

Die vorliegende Deutung der «Hamlet»-Stelle auf Grund von Q₂ erfährt noch von anderer Seite her eine Sicherung und Vertiefung. Auch Milton im «Paradise Lost» bringt eine ähnliche Darstellung von der Stellung des Menschen innerhalb der Schöpfung. Ich führe zunächst aus «Paradise Lost» Book V, 468 bis 490 an:

To whom the winged Hierarch replied: —
 'O Adam, one Almighty is, from whom
 All things proceed, and up to him return,
 If not depraved from good, created all
 Such to perfection; one first matter all,
 Endued with various forms, various degrees
 Of substance, and, in things that live, of life;
 But more refined, more spiritous and pure,
 As nearer to him placed or nearer tending
 Each in their several active Spheres assigned,
 Till body up to spirit work, in bounds
 Proportioned to each kind. So from the root
 Springs lighter the green stalk, from thence the leaves
 More aery, last the bright consummate flower
 Spirits odorous breathes: flowers and their fruit,
 Man's nourishment, by gradual scale sublimed,
 To vital Spirits aspire, to animal,
 To intellectual; give both life and sense,
 Fancy and understanding; whence the Soul
 Reason receives, and Reason is her being,
 Discursive, or Intuitive: Discourse
 Is ofttest yours, the latter most is ours,
 Differing but in degree, of kind the same.

Für Milton also entwickelt sich die Schöpfung nach dem Willen Gottes aus der «matter» über die Pflanze zu dem tierischen Wesen, dann zur menschlichen Seele, deren vorzüglichste Gabe die «reason» ist, und zwar ist es die diskursive «reason». Die höchste Stufe, die intuitive Vernunft, ist im wesentlichen den Engeln vorbehalten. An anderer Stelle werden die Engel als «intelligential substances» (V, 409, 10) bezeichnet, während die Menschen «rational substances» genannt werden. Bei Milton liegt nun wiederum ein anderes Verhältnis der Kräfte des kreatürlichen Menschen vor als bei Pico della Mirandola. Wir haben hier vor uns eine Stufenfolge von Anlagen und Kräften, und zwar in dem Sinne, daß in jeder höheren Stufe die niederen aufgehoben sind und daß in jeder Stufe die Anlage zur Verwirklichung der nächst höheren Stufe immanent vorhanden ist. Die höhere Stufe kann nur dann exis-

tieren, wenn sie die niedere in sich aufgenommen hat. Daraus ergibt sich folgendes Bild:

Pflanze (Blüte, Frucht)	— vegetatives Leben
Tier	— Life and Sense
Mensch	— Fancy and Understanding
Seele des Menschen	— Reason (diskursiv)
Engel	— Reason (intuitiv)

Über das Verhältnis von «understanding», «fancy» und «reason» gibt noch eine weitere Stelle: V, 95—119 Aufschluß:

Best image of myself, and dearer half,
 The trouble of thy thoughts this night in sleep
 Affects me equally; nor can I like
 This uncouth dream — of evil sprung, I fear;
 Yet evil whence? In thee can harbour none,
 Created pure. But know that in the soul
 Are many lesser faculties, that serve
 Reason as chief. Among these Fancy next
 Her office holds; of all external things,
 Which the five watchful senses represent,
 She forms imaginations, aery shapes,
 Which Reason, joining or disjoining, frames
 All what we affirm or what deny, and call
 Our knowledge or opinion; then retires
 Into her private cell when Nature rests.
 Oft, in her absence, mimic Fancy wakes
 To imitate her; but, misjoining shapes,
 Wild work produces oft, and most in dreams,
 Ill matching words and deeds long past or late.
 Some such resemblances, methinks, I find
 Of our last evening's talk in this thy dream,
 But with addition strange. Yet be not sad:
 Evil into the mind of God or Man
 May come and go, so unapproved, and leave
 No spot or blame behind.

Die fünf Sinne nehmen also die Dinge der Außenwelt auf; die Einbildungskraft (fancy) bildet aus dem Material, das die Sinne liefern, Anschauungsbilder, die der Verstand zur Erkenntnis erhebt. Interessant ist die Abgrenzung der Fancy gegenüber der Reason. Es gibt die «reason», und zwar ist hier die diskursive Vernunft gemeint, weshalb ihre Tätigkeit «joining and disjoining» genannt wird, wahre Erkenntnisse. Die «fancy» hingegen, wenn sie ohne «reason» sich selbst überlassen ist, erzeugt durch willkürliche Kombination phantasievolle oder besser gesagt phan-

tastische Gebilde, wie schon Shakespeare im «Midsummer Night's Dream» V, 1, 14ff. das Wirken dieser «fancy» — bei ihm «imagination» genannt — charakterisiert hatte.

Auf die prinzipielle Bedeutung von «reason» bei Milton einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ich möchte nur darauf hinweisen, daß für Shakespeare im «Hamlet» die höchste Lebensmacht und Kraft des Menschen die Schönheit ist, die mit Gott gleichgesetzt wird, bei Milton aber die «reason». Die «reason» als Höchstes bei Milton ist die Möglichkeit und Fähigkeit des Menschen, eine Entscheidung in der sittlichen Wertwelt, also zwischen Gut und Böse zu fällen.

Zum Verständnis der Milton-Stelle ist es dienlich, die Ausführungen des Bovillus, dessen Schrift «De Sapiente» 1509 erschien, heranzuziehen.¹⁾ Für das Folgende vgl. den Abdruck der Schrift bei Cassirer (l. c., p. 299ff.). Er unterscheidet vier Stufen des Seins:

esse — vivere — sentire — intelligere,
oder, wie er selbst sagt (p. 311): man könne sich vorstellen, daß die Natur als Mutter vier Töchter erzeugt habe: «Finge etenim Naturam, cunctorum matrem, quattuor filias ex utero peperisse: primam Substantiam, secundam Vitam, tertiam Sensum, quartam Rationem, cunctarum filiarum speciosissimam, sapientissimam, matri Nature parem et equalem, cuius moderamini ceteras filias tanquam imperfectas ac sui incompetas Natura subdiderit.»

Die niedrigste Form allen Lebens, das bloß Ruhende, Seiende, kommt allem Dasein zu, dem Stein sowohl wie der Pflanze, dem Tier sowohl wie dem Menschen. Das vivere, das vegetabile Dasein, kommt der Pflanze, dem Tiere und dem Menschen zu. Sentire dem Tier und Menschen, intelligere dem Menschen allein. Daraus ergibt sich folgende Tabelle (Cassirer, l. c. p. 312):

Mineralia	Viventia	Sensibilia	Rationalia
Lapis	Arbor	Bestia	Homo naturalis
Esse	Vivere	Sentire	Intelligere
Infans in utero	Ablactans	Progrediens	Stans

In ähnlicher Weise baut ja Milton das System des geschöpflichen Seins auf an der eben zitierten Stelle: charakteristischerweise heißt es bei Bovillus an einer anderen Stelle (Cassirer, l. c. p. 359): «Arbor una est, in stipite coniuncta, in ramis discreta, in quibus

¹⁾ Diesen Hinweis auf Bovillus verdanke ich Dr. Héraucoust.

tantum tria profert: folia, flores, fructus.» Man vgl. damit die entsprechende Stelle bei Milton, P. L. V, 479ff. — Neben diesen vier Daseinsformen (substantialia actus) gibt es noch einen fünften substantialis actus, den actus intellectualis. Diesen schreibt Bovillus den Engeln zu (vgl. Cassirer, l. c. p. 313): «Nempe tametsi fateamur editos esse a Deo quinque substantialia actus: substantivum, vitalem, sensitivum, rationalem et intellectualem, id est angelicum, hunc tamen supremum materialem esse, hoc est in materia subsistere natum, minime assentimur». Wir können den actus rationalis mit der diskursiven Vernunft, den actus intellectualis mit der intuitiven Vernunft gleichsetzen. Vgl. Miltons Gegenüberstellung von «intelligential substances» und «rational substances» (Par. Lost V, 408 und 409). Bovillus kommt daher zu einer dreifachen Scheidung des Geistigen (vgl. Cassirer, l. c. p. 360): «Intellectus est trinus: alius divinus, alius angelicus, alius humanus.

Et intellectum divinum peculiari nomine Mentem nuncupamus; angelicum proprie Intellectum censemus, humanum vero Rationem».

Daraus ergibt sich folgende Ordnung:

Intellectus humanus	Ratio	Diskursive Vernunft
Intellectus angelicus	Intellectus (im engeren Sinne)	Intuitive Vernunft
Intellectus divinus	Mens	Mind (reiner Geist).

Gösta Ekmans Hamlet.

Von

Friedrich Ege.

(Hierzu das Titelbild.)

Das Vasa-Theater in Stockholm ist seit einiger Zeit fast jeden Abend ausverkauft. Ist der Dramatiker des Jahrhunderts erstanden? Ein neuer genialer Schauspieler auf den Brettern erschienen, der die Menschen wie ein Magnet ins Theater zieht? Nein! weder ein neuer Dichter, noch ein neues Stück, noch ein neuer Schauspieler — nur zwei gute alte Bekannte geben sich ein Stelldichein und beweisen wieder einmal, daß wenn das Spiel zum Erlebnis wird, die Menschen ganz von selbst das Theater füllen. Schon seit Jahren hatte sich Gösta Ekman in den Kopf gesetzt, den Hamlet zu spielen. Man hielt es für eine Schrulle, und jetzt erscheint dieser Schauspieler, der in allen Sätteln des Theaters und des Films kunstgerecht zu reiten versteht, allen Vorurteilen zum Trotz als Hamlet auf der Bühne und hat sich damit zugleich in die erste Reihe der großen Darsteller unserer Zeit gestellt. Das muß von vornherein festgenagelt werden. —

Ein Klassiker als Kassenmagnet im Jahre 1934: das sagt sehr viel und gibt noch mehr zu denken. Es ist leider vielfach noch so: das Wort «Klassiker» läßt viele von uns immer noch leise erschauern, weil in der Schule früherer Zeiten die Klassiker uns oft in sehr eigenartiger Weise eingebläut wurden. Sie wurden weiter durch falsches Pathos und durch intellektuelle Gedanken-spielereien auf dem Theater uns entfremdet. Dem Theater ging der Sinn für das Wesen der Klassik verloren. Die Schauspieler können oft keine Verse mehr sprechen, weil sie nicht den Stil finden, der die Klassik und die Moderne zu lebendigem Ausdruck verbindet. Man versuchte vielfach die Erneuerung an der äußeren Aufmachung und übersah dabei das Wesentliche: den menschlichen Kern. Daß die Klassik blutvollstes Leben darstellen kann, das gerade ist das Erlebnis des Ekman-Hamlet. Die Klassiker sind

zeitgemäß, wenn man es versteht, den Rhythmus unseres heutigen Erlebens in ihre Form zu gießen.

Die besondere Bedeutung dieses Ekman-Hamlet liegt darin, daß hier der Hamlet unserer Zeit gestaltet ist. Nicht irgendeine besonders artistische Leistung. Nein: es steht nur ein Mensch auf der Bühne, aber ein Mensch unserer Zeit, unserer Gegenwart, der mit unserem Sprachgefühl, mit unserem Lebensrhythmus spricht und so die Klassik zu neuem, sprühendem Dasein erweckt.

Ekman's Hamlet zeichnet sich dadurch aus, daß er zunächst einmal gar nichts Auffallendes hat, daß er sich weder in den Vordergrund drängt, noch sich durch glänzende äußere Wirkungen seinen Erfolg holt. Ganz einfach und schlicht, ohne jegliche Theatralik — aber ein ganzer Mensch, wie er leibt und lebt. Ekman spielt weder einen Schwächling noch einen Grübler, sondern einen jungen Menschen, der in seinem tiefsten Innern Abscheu und Ekel vor seiner engsten Umgebung empfindet. Er ist und bleibt gesund, so tief ihn auch die Erkenntnis vom Verdacht bis zum Bewußtsein der verbrecherischen Tat an seinem Vater niederschmettert. Als junger Mensch kann er kein reifer Mann sein, sondern muß zaudern und erst allmählich zu festem Entschluß kommen. Gerade weil Ekman-Hamlet nicht ins Krankhafte, Pathologische abgeleitet, sondern weil er den Kampf des in seinem Innersten furchtbar aufgewühlten Menschen mit einer solch lebensnahen Intensität gibt und sein Geschick in so wahrer und überzeugender Weise in uns mitschwingen läßt, daß wir alle in seinem Banne stehen, daß wir alle das Bewußtsein haben: ein Mensch unserer Tage, mit unserer Sprache spricht zu uns — stehen wir von seinem ersten Auftritt bis zum Schlusse im Banne dieser ganz großen Menschengestaltung.

Geschlossen, einheitlich, scharf umrissen steht die Rolle da. Jede neue Situation, jedes Erlebnis fügt sich in die große Linie ein. Nirgends hat man als Zuschauer die Empfindung, daß der Gestaltung Gewalt angetan und daß sie in willkürlicher Weise vom Darsteller durchgeführt wird. Keine großen Bewegungen und Gesten, sondern eine vollendete Beherrschung der schauspielerischen Mittel gibt Ekman die Möglichkeit, immer neue Steigerungen, neue Abstufungen und Töne zu finden. Wenn dieser sonst so betont temperamentvolle, quecksilbrige, übersprühende Schauspieler diesmal in seinem Hamlet von vornherein mit den sparsamsten Mitteln arbeitet, sein Temperament zügelt, nur ein

paarmal in höchster Erregung zu Ausbrüchen kommt, so ist er mit diesem inneren Beherrschtsein weit über seine bisherigen Darstellungen hinausgewachsen — zum Genius großer, moderner Schauspielkunst. Der Monolog III, 1 (To be, or not to be) wird bei ihm nicht zu einem hinreißenden rethorischen Schaustück, sondern zu einer ungemein starken Zwiesprache eines Menschen mit sich selbst, mit seinem aufgewühlten seelischen Erleben, das ihn aus dem Gleichgewicht zu stürzen droht. Eine wunderbare Stille ging bei dieser Szene durch den Raum. Niemand wagte zu atmen, denn hier wurde wieder einmal das Wunder vollbracht, daß ein ganzer Mensch in all seiner Zwiespältigkeit und inneren Not in uns lebendig wurde. Dann die Begegnung mit Ophelia am Hausaltar, seine Instruktionsstunde mit den Schauspielern, die so persönlich und menschlich überlegen wie vom Freund zum Freund war, die Aufführung vor dem Hofstaate, die Auseinandersetzung mit seiner Mutter, wobei die ganze reiche Empfindungsreihe vom zartesten Gefühl bis zur wilden Leidenschaft in all ihren Übergängen den Zuschauer im Innersten erfaßte, das waren Höhepunkte dieses schauspielerischen Erlebnisses.

Zweierlei brachte uns dieses Erlebnis: erstens die Erkenntnis, daß das klassische Drama uns immer etwas zu sagen hat, wenn es vom Menschen aus gestaltet wird, und zweitens, daß dieser Hamlet des Schweden Ekman für alle Zeiten als ein Markstein in der Geschichte der Schauspielkunst weiterleben wird.

Der Aufführung lag die Übersetzung von Per Hallström (1928) zugrunde. Die Regie führte Per Lindberg, Schwedens bedeutendster Spielleiter, der seit mehreren Jahren mit Gösta Ekman zusammenarbeitet, wodurch die einheitliche Durchführung des Stils in den Aufführungen gewahrt wird. Der Spielleiter schuf für die Drehbühne in Verbindung mit dem Bühnenbildner Georg Magnusson einfache, stilisierte, dem Geiste der Dichtung entsprechende Dekorationen. Der Mensch und das Wort standen im Mittelpunkt, das Bühnenbild gab den Rahmen.

Zur Behandlung des Übernatürlichen im Drama.

Von

Helene Richter.

Zunächst: was verstehen wir unter dem «Übernatürlichen?»

Es ist klar, daß jedes Zeitalter, je nach seiner Einstellung zu Kultur und Bildung, je nach seiner Naturverbundenheit und religiösen Gläubigkeit, mit dem Worte «übernatürlich» einen anderen Begriff verbindet. Was die Phantasie primitiver Menschen ehrfürchtig als Wunder hinnimmt, ist dem Jahrhundert der Verstandesaufklärung ein Kindermärchen, und ein Zeitalter, dessen naturwissenschaftliche Entdeckungen in die Tiefen der Schöpfung hineinleuchten, wird manches Welträtsel auf natürliche Weise erklären und dadurch in die Lebensanschauung umgestaltend eingreifen. Kaum minder ungleich wird innerhalb eines und desselben Zeitraums die Einstellung zum Übernatürlichen in den verschiedenen Gesellschaftsklassen sein, und schließlich innerhalb derselben Gesellschaftsklasse die der einzelnen Menschen, je nach Temperament, Natur, Phantasie, kurz nach ihrer Persönlichkeit. Den Romantiker vermag keine Aufklärung seiner Umgebung zu ernüchtern, denn er fühlt sich — selbst bei wissendem Verstande — von Geistern umwittert. Das Wunderbare bleibt ihm glaubhaft, weil es ihm verbürgt erscheint durch eine Allmacht in seinem Innern, ohne die er in der Armseligkeit des nur-vernünftigen Weltbetriebes zugrunde ginge.

Wie immer man die Grenzen des Übernatürlichen ziehen mag — ob man sein Gebiet auf das «Wunder» schlechthin beschränke oder alles Ungewohnte, Geheimnisvolle, über die freie Wahl, die natürliche Kraft anscheinend Hinausgehende mit einbeziehe — immer, so lange die Phantasie die lockenden Schauer des Wunderbaren nicht aus dem Dasein auszuschalten vermag, wird das geheimnisvolle X, das im Einmaleins des Alltäglichen nicht aufgeht, auch ein notwendiges Element des Poetischen bilden. Grill-

parzer sagt: «Die Poesie kann des Hereinspielens eines Übersinnlichen in das Menschliche nie entbehren. Da uns nun die Wissenschaft darüber gar nichts oder wenigstens nichts Vernünftiges zu sagen weiß, die Religion aber leider mehr im «Bewußtsein» als in der Überzeugung lebt, so bleibt uns nichts übrig, als diese Verbindung zweier Welten so zu nehmen, wie sie, einem Grundzuge der menschlichen Natur gemäß, in allen Zeiten und bei allen Völkern vorgekommen ist . . . Die poetische Idee ist nichts andres als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet» (Werke herausgegeben von Stefan Hock, Goldene Klassiker Bibliothek, XIV 63). An derselben Stelle bewundert Grillparzer die naive Urwüchsigkeit der Macbeth-Hexen und die Realität von Banquos Geist, während er gleichzeitig in den Hexen die Verkörperung von Macbeths Wünschen erblickt.

Die Kunst des Übernatürlichen ist darum wesentlich für die Poesie jedes Zeitalters, weil sie dem Dichter — unabhängig von seinem religiösen Glauben oder Unglauben — einen Standpunkt zum vollen Überblick über das All gibt. Jener Punkt außerhalb der Welt, den Archimedes forderte, um sie aus ihren Angeln zu heben, wird für den Dichter der Ort, von dem aus er die Welt, die ausgereckt ist, wieder in ihre Scharniere hängt. Unverändert im Wesen, paßt das Übernatürliche sich in seiner künstlerischen Erscheinungsform dem jeweiligen Zeitalter an. Seine Behandlung berührt zumal im Drama ein Lebenszentrum. Sie ist daher beachtenswert in unserer Gegenwart, in der die dramatische Produktion sich in wichtigen Punkten so deutlich und bewußt von maßgebenden Grundsätzen des dramatischen Stils entfernt, daß es keinen paradoxen, sondern höchstens einen etwas weit vorgeschobenen Standpunkt bezeichnet, wenn — wie man ja hören kann — von einem Verschwinden des Dramas als Kunstgattung die Rede ist, worunter man das Übergreifen von Filmelementen über die dramatischen versteht: statt des Knüpfens, Verwirrens und Lösens der Handlung die epische Folge von Ereignissen am laufenden Bande eines lückenlosen Nacheinander; statt des festen inneren Gefüges und des organischen Wachstums der Vorgänge, die in Gemeinschaft mit der dichten Struktur der Charakteristik eine Schicksalsnotwendigkeit ergeben, eine allgemeine Auflockerung; als äußerliches Zeichen das Verschwinden der Gliederung in Aufzüge und Auftritte hinter einer beliebigen Zahl von Szenen.

sammensetzt. Nur darf man diese Hälften nicht als gesondert nebeneinander liegende Bereiche denken, sondern muß ihre Wechselwirkungen in gegenseitiger Durchdringung erkennen. Das Übernatürliche beschränkt sich keineswegs auf das Wunder und das Wunderbare schlechtweg. Es wohnt in gewissem Sinne allem höher organisierten Natürlichen inne. «Shakespeares Geister sind als reale Existenzen gedacht, aber ihr Einfluß auf den Gang der Handlung geht nur über die lebende Person». Das Entscheidende an der Tätigkeit dieser übernatürlichen Kräfte ist, daß sie nicht als ein von außen Hinzukommendes dem Menschen sein Schicksal zufügen — sonst fielen die Dramen in das Gebiet der Schicksalstragödie —, sondern vielmehr die Fäden seines Geschicks aus dem eigenen Innern spinnen — also unsere im höchsten Sinne tragische Schicksalsverbundenheit ins Licht stellen: bei Aufrechterhaltung der Willensfreiheit eine wohltuende Befreiung von der vollen Verantwortung für die Schuld¹).

Menschliche Triebe und Leidenschaften werden als «Geister» in schattenhafter Körperlichkeit aus der Person, die sie beherrschen, herausgestellt. Kennzeichnend für ihre Charakteristik ist die bis zur Kargheit gehende knappe Verschllossenheit. Z. B. die Macbeth-Hexen:

I 1. Lediglich Daseinsbekundung unheimlicher verborgener Gewalten. Starker Auftakt einer beabsichtigten dramatischen Grundmelodie, grandiose Stimmungsaufmachung. Die Hexen verständigen sich in einigen abgerissenen Worten über Zeit, Ort und Zweck ihrer nächsten Zusammenkunft (sich Macbeth in den Weg zu stellen). Also ausschließlich Vorbereitungsszene.

I 3. Die verabredete Zusammenkunft. Die Hexen enthüllen ihr Wesen im Rechenschaftsbericht über ihre Tätigkeit. Sie begrüßen den siegreichen Macbeth mit dem dreifachen Ruhmestitel, mit dem sie, ohne ein andres Wort der Lockung oder Verheißung, seinem Machttraum entgegenkommen. Kein Zweifel, daß sie Ausgeburten von Macbeths erregter Phantasie verkörpern, einen innerlichen Vorgang dramatisch sichtbar machen.

III 5. Abermals Vorbereitungsszene (auf die bevorstehende Zusammenkunft am Acheron, wo Macbeth die Hexen heimsuchen wird).

¹) Vgl. Jahrbuch Bd. 68, 162—68 über F. T. Wood, *Revue Anglo-Américaine* 9, 1931/32.

IV 1. Diese Zusammenkunft selbst. Die Hexen am Werk. Im Unterschied zu der volkstümlichen Klarheit der Hexenküche des «Faust» läßt Shakespeare möglichst lange das Geheimnisvolle vorherrschen.

«Was tut ihr da?»

«Eine namenlose Tat.»

Endlich steigen aus dem Gebräu des Kessels die Zukunftsvisionen auf. Unter denkbarster Wortknappheit vollbringen die Hexen ihren dunkeln Ritus. Sie halten Macbeth von Fragen ab. Die Erscheinungen leiden unter ihrer Berufung wie unter einem vergewaltigenden Zwange. Eine direkte Einmischung der Hexen in den Gang der Handlung findet nicht statt. Bei gegenseitiger Abhängigkeit der Geisterwelt und der Wirklichkeit fühlt man die Schranke zwischen beiden. Niemals ist Großartigeres an «Stimmung» aufgeboten worden.

Sind die Totengespenster ebenso sicher Verkörperungen innerer Gefühlszustände des Helden? Banquo ist eine einmalige Erscheinung (III 4), nur dem Macbeth sichtbar, also gekennzeichnet als Ausgeburt der erschütterten Phantasie des Mörders, dagegen Hamlets Geist allen sichtbar bis auf die Königin, mit dem noch ungeweckten Gewissen und Caesars Geist (IV 3) erscheint wieder nur einmal fast stumm, nur dem Mörder sichtbar, also wie Banquo in Gestalt verwandelte Idee.

«Wer bist du?»

«Dein böser Geist.»

«Wozu kommst du?»

«Um dir zu sagen: daß wir uns bei Philippi wiedersehen.»

Wiederum lediglich vorbereitende Szene. Die künstlerische Absicht des Dichters ist klar: für die angekündigte Szene Stimmung machen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sie lenken, indem er sie durch die Vorankündigung wie mit einem Scheinwerfer beleuchtet. Minder klar ist die Caesar bei dieser Erscheinung untergelegte Absicht. Verbindet er mit seiner Selbstanmeldung eine wohlwollende Mahnung, will er Brutus vor Philippi warnen, weshalb dann erst, nachdem der Schlachtplan bereits feststeht? Oder kündigt er sein Erscheinen an als das des rächenden Vergelters der erlittenen Tat, warum nicht unvorbereitet in der Schicksalsstunde seinen Mörder überfallen, verwirren, vernichten? Die Zweckbewußtheit des Handelns, die man bei einem Caesar voraussetzen darf, springt nicht ins Auge.

In Wahrheit ist keines von beidem der Fall, und der Geist dient nicht zur Charakteristik Caesars, sondern des Brutus. Er ist — eindringlicher noch als der Banquos — objektiviertes inneres Erscheinungsbild der Seele des Brutus. Große Gemütsregungen sind vorausgegangen: die Aussprache mit Cassius, nach lange gehauftem Groll und Mißtrauen, erst gehässiger Wortwechsel, dann Versöhnung, schließlich weiche Abschiedsstimmung, für zwei alte Krieger von seltsamer Gefühlsstärke. Die leidvolle Seele des Brutus ist frisch aufgewühlt durch das Gespräch über Portias Tod. Er setzt den Zug nach Philippi gegen die Meinung des Cassius durch. Er nimmt die Verantwortung dieses militärischen Vabanque-Spiels auf sich. Ein müder, einsamer Mensch mit verbrauchten Nerven, ein Mensch, dem Zweifel am Herzen nagen, auf dem die Vergangenheit lastet, steht vor einem Entscheidungsaugenblick. Er hält Rückschau. Caesar, Angelpunkt, Lichtpunkt, Schicksalspunkt seines Lebens, taucht vor ihm auf — sein Abgott, sein Opfer und wie ihm nun — zu spät — furchtbar klar wird — ihm kein leitender Stern, sondern ein irreführender Dämon. Wo blieb — wenn er es jetzt überblickt — das Erträgnis seiner Tat? Der Tat, die er sich nach ernstester Gewissensprüfung abgerungen? Er, Brutus, der selbstloseste Idealist? Wofür gab er Seelenruh und -freiheit? Was hat er erzielt, indem er den liebsten, geschätztesten Freund auf dem Freiheitsaltar des Vaterlandes opferte — hinschlachtete? Gewiß, nicht Caesar, den teuren, untadeligen Menschen, hatte er aus dem Wege räumen wollen, die gefährliche Staatsidee des Caesar meinte er um jeden, auch den schwersten Preis unschädlich zu machen, mit der Wurzel ausrotten zu müssen. Und was war die Folge? Caesar ist tot, und der monarchische Gedanke lebt verstärkt im Haushalte seiner unmittelbaren Machterben. Ein furchtbares Umsonst! Caesar, der Freund, tot, und Caesars Geist, den Brutus töten wollte, lebendig. Die Erscheinung ist nichts als diese nicht wegzuleugnende furchtbare Daseinsbekundung — nichts anderes als die niederschmetternde Erkenntnis, daß das Leben verspielt und umsonst verspielt ist.

Die angekündigte Erscheinung des Geistes in Philippi läßt der Dichter nur berichten, aber uns nicht miterleben. Sie könnte den Eindruck als Wiederholung nur abschwächen. Die große innere Abrechnung hat bereits stattgefunden. Caesar ist gerächt, die leuchtende Rechtschaffenheit des Brutus aber gleichzeitig ins hellste Licht getreten.

Eine zweite Art des Totengespenstes macht sich in «Hamlet» und «Richard III.» geltend. Diese Geister sind redseliger und ver sinnlichen als Ankläger, Mahner, Vergelter von Gut und Böse ein ethisches Prinzip. Der Sühne fordernde Geist des alten Hamlet weckt wie mit ehernem Hammer das träumende Vergeltungsbewußtsein des Sohnes zur Tat. Die auf dem Felde von Bosworth erscheinenden Geister der Gemordeten mit ihrem: «Verzweifle, stirb!» für Richard, ihrem: «Leb und gedeih!» für Richmond, sind die Entscheider der Schlacht. Die Wagschale des schuld beladenen Gewissens sinkt, die des Gerechten steigt. Das Bewußtsein der eigenen Werke, hier hemmend, dort befreiend, wird zum Schicksal.

Bei aller Verschiedenheit haben Shakespeares Gespenster das miteinander gemein, daß sie dramatische Personen über ihre irdische Fortdauer hinaus als beeinflussende Kräfte in der Handlung lebendig erhalten, während ihr Mißbrauch zu gruseligen oder rührseligen Wirkungen durchweg vermieden wird. Sie erscheinen als dieselben, die sie im Leben waren, ihre Persönlichkeit eher verdichtet als verringert durch die primitive Härte, die holzschnittartige eckige Herbheit ihres Umrisses. Im Wesen wie in der äußeren Erscheinung unverändert, werden sie durch die vereinfachte Linienführung ihrer Charakteristik gleichsam auf ihren Kern zurückgebracht, eine Gespenstertechnik, die aus dem scheinbar überwundenen Volksaberglauben einen geistigen Faktor der dramatischen Lebensdarstellung macht — einen, wie es scheint, unentbehrlichen Faktor, auf den auch die neueste Dramatik, wo sie sich an Darstellung der Gesamtheit des Lebens wagt, nicht verzichtet.

*

Beweis dessen zwei Trauerspiele eines viel versprechenden österreichischen Talents, Ernst Scheibelreiter. Bodenständig, im Volkstum wurzelnd, dürfte der junge Dichter sich kaum mit Shakespeare-Studien im Otto Ludwigschen Sinne beschwert haben. Der Fall bietet daher ein um so lehrreicherer Beispiel für die Art von Shakespeares Fortwirken und Nachleben auch in einer noch so verschieden eingestellten Zeit, wie es ja fast die Vorbedingung instinktiver und darum gedeihlicher Nachfolge bedeutet, daß der moderne Dichter seiner Gegenwart ebenso verbunden bleibe wie Shakespeare der seinen.

Scheibelreiters Volksstücke stehen, obgleich sie genremäßig geschaute Wirklichkeitsausschnitte sind, dennoch im Zeichen des Weltganzen, schauen also Natürliches und Übernatürliches in Eins zusammen. Schon der Titel verrät ihr doppeltes Gesicht: eine soziale Bewegung, ein Wirklichkeitsvorgang, ein einzelner Fall wird zum Beleg allgemein gültiger abstrakter Ideen.

Die erste Tragödie (Übergreifen der Sozialdemokratie von der Stadt auf das Land in der Nachkriegszeit, tragisches Aufeinanderprallen von Arbeitern und Bauern) heißt «Der Turm von Babel». Die zweite (ethisches Verhalten einer Dorfgemeinde gegen einen Mörder, den, nach verbüßter Strafe, der Pastor als Knecht zu sich ins Haus nimmt, um ihn wieder unter Menschen heimisch zu machen; tragisches Mißlingen einer wohlgemeinten Absicht) nennt er «Arche Noah». Die noch etwas unbeholfene Symbolik dieser Namen, die bei der Aufführung durch andre ersetzt wurden¹⁾, deutet im ersten Falle das großzügige Unterfangen der sozialen und politischen Bewegung an, das am Mangel gegenseitigen Verständnisses scheitert. Am Bau der Menschheit setzen Stadt- wie Landbevölkerung ihre Kraft ein. Aber sie reden in verschiedenen Zungen, Arbeiterschaft, Proletariat, Bauernschaft, und zwischen beide eingesprengt die Vertreter des jüdischen Intellektualismus — Gehirnmenschen, Skeptiker, Nihilisten, extatische Volkspolitiker, die kein verbindendes Element geben — bringen es nicht zur Volksgemeinschaft. Aus dem gegenseitigen Mangel an Verständnis folgt der Mangel an Einigkeit und aus ihm die Verwirrung, die den ganzen Bau über den Haufen wirft.

Das zweite Stück enthüllt die Erkenntnis, daß selbst in Durchschnitscharakteren und -verhältnissen die individuelle Persönlichkeit trennend und sondernd zwischen dem Einzelnen und der Gesamtheit steht, ja, daß die Menschen aus ihrer Eigenart nur schwer und selten heraus und zueinander finden, ohne daß die moralische Richtlinie dabei entscheidend wäre.

Wer ist gut, wer schlecht? Wer hat Recht, wer Unrecht? Der Dichter fällt kein Urteil. Er lächelt in Schöpfermilde und -überlegenheit auf seine Gestalten herab. Die vielen Arten, Abarten, Spielarten der Gattung Mensch, jede einzelne für sich, un-

¹⁾ «Der Turm von Babel» unter dem Titel «Aufruhr im Dorf» auf der Exl-Bühne aufgeführt 1931. «Arche Noah» als «Hirten um einen Wolf» im Studio des Burgtheaters, 1933.

gewillt oder unfähig, sich der andern unterzuordnen oder zu vermengen, erinnern ihn an die zahllosen Pärlein, die Noah in seine Arche tat — von jeder Species zwei —, auf daß Gottes großer Tiergarten nicht leer werde. So schlägt der Dichter sich mit einem ironischen Achselzucken um einen Richterspruch herum. Wie er im «Turm von Babel» kein Parteistück schreibt, so tritt die «Arche Noah» für kein philosophisches Prinzip ein. Schon die aus der Bibel geholten symbolisierenden Namen kennzeichnen die urwüchsige Kraft und kindliche Einfalt des Denkens, die für die wirklich-überwirkliche Weltanschauung im Sinne Shakespeares einen günstigen Boden geben.

In beiden Dramen sehen wir naturechte, lebfrische Menschen. Der Bauer Christoph im «Turm von Babel», durch Leibeskraft, Tüchtigkeit und Wesensart von Gnaden der Natur Herr des Bodens, der ihm als dem Erstgeborenen des Rauscherbauern zufällt, möchte die sozialdemokratische Bewegung, der er sich als Arbeiter in der Stadt angeschlossen hat, aufs Land verpflanzen. Aber Grundbesitz und Parteigenossenschaft vertragen sich nicht. Die Arbeitsforderung der Scholle raubt Christoph das Maß für die Arbeitsleistung seiner Knechte. Die «Genossen» erschlagen ihn als Tyrannen und Leuteschinder. Einen Augenblick vermag die Brandlohe des angezündeten Dorfes den entfesselten chaotischen Trieben der Menge den Morgenschein der Freiheit vorzutäuschen. Aber der ernüchterte Blick sieht ein anderes Bild. Auf dem halb eingeäscherten Hofe wirtschaftet — der einzige Überlebende — nun wieder der Altbauer, der schon im Austragsstübel saß. Söhne und Zugehörige, alle sind tot. Wozu pflügen? Für wen noch arbeiten? Als der Alte gewohnheitsmäßig dennoch den Pflug aus der Scheune zieht, sieht er durchs Hoftor Gestalten auf sich zukommen — die Geister der im Aufruhr Gefallenen, in Aussehen und Gehaben dieselben als da sie noch atmeten. Der Alte erschrickt nicht vor ihnen, er ist nur eben etwas erstaunt — wie im Traume. Sie alle dringen auf ihn ein mit dem Flehen, die Arbeit einzustellen, die Erde ruhen, die Toten schlafen zu lassen — den guten schwarzen Schlaf, der süßer ist als alle Freuden des Lebens. Die schwankenden Gestalten machen ihn unschlüssig. Hält er in seiner Hantierung ein, so rücken sie ihm auf den Leib, rafft er sich auf und greift zu, so weichen sie zurück.

Wer spürt nicht in diesen modernsten Gespenstern die Nachkommenschaft von Caesars Geist? Wie konnte der Dichter den

inneren Zwiespalt des alten Bauern kräftiger ausdrücken, als indem er ihn körperhaft veranschaulichte? Der schweigsame einsame Naturmensch, der nicht über Stimmungen grübelt oder in klar gedachten Verstandesfolgerungen über seine Lage denkt, sondern mehr in bildhaften Ideen gefühlsmäßig mit sich zu Rate geht, hält in seinem Innern Rücksprache mit seinen Erfahrungen und Erlebnissen. Die Personen, an die sie sich knüpfen, erscheinen ihm. Er hat ja nicht aufgehört, mit ihnen zu leben. Soll er ihrem Verlangen nachgeben? Da schallt aus dem Fenster der Ruf der Magd: «Die Anna hat schon ihr Kind. Es ist ein fester Bub!» Christophs natürliches nachgeborenes Kind hat das Licht der Welt erblickt. Man hört den Schrei des Neugeborenen — den Ruf des Lebens gegenüber den Stimmen der Toten. Nun gibt es für die ungebrochene Erdkraft des Altbauern kein Schwanken mehr. Unbeirrt schirrt er den Gaul an den Pflug und führt ihn unter kräftigem: «Hüöh! Hüöh!» hinaus auf den Acker. Die Gespenster entschwinden, wie sie gekommen waren. Die Schatten, die unter dem Eindruck des vielen Sterbens das Gemüt des Alten beschlichen und bedrängten, weichen dem Gebot des Lebens, daß jede unverbrauchte Kraft — sei's des Bodens, des Tiers oder des Menschen — der Erde zu dienen, seine Daseinspflicht zu erfüllen habe: Frucht zu treiben. Das Leben zieht hinter die Vergangenheit keinen Strich. Sein Begriff ist Kontinuität. Zwischen Abgeschiedenen und Neugeborenem schließt sich in den Augen des Bauern der Kreis des Daseins. Er selbst bildet das Bindeglied zwischen dem Vergangenen und dem Werdenden, durch das er den Weg in eine unabsehbare Zukunft offen vor sich liegen sieht. Sein ungebrochener Glaube an das Leben ist der Lohn, mit dem die Natur ihm seine Treue vergilt. Die Toten, die ihn heimsuchen, sind nicht erstorbenes, sondern verwandeltes Leben, das er selbst weiter leitet zu dem neugeborenen Enkel. So dienen die Gespenster hier in Shakespeareschem Sinne als Hilfsmittel, um innerhalb des Gesichtskreises rein empirisch eingestellter Menschen eine kosmische Idee klar aufleuchten zu lassen.

In der Tragödie «Arche Noah», die mehr Milieu als Zeitbild ist und den Schwerpunkt mehr auf Charaktere als auf Handlung legt, wirken sich personifizierte Leidenschaften als Schicksalsmächte aus. Der Mensch, der frei zu handeln wähnt, beherbergt in seiner Brust ein Pandämonium. Keiner kennt das Innere des andern, wenige das eigene. Die Leidenschaften treten verkörpert auf, keine Hallu-

zinationen, mehr als Allegorien, weniger als Personifikationen — wie Macbeths Hexen: Hochmut, Unzucht, Stolz und Klatschsucht halten zu Beginn des Stückes Rat. Der Alltag armer geringer Menschen eines vom Schienenstrang abgelegenen Dorfes gerät unter das Gesetz des Dämonischen. Wie für die Geister der Abgeschiedenen im «Turmbau» wünscht der Dichter für diese Gestalten der Leidenschaften, daß sie bei der Aufführung verschont bleiben von dem überlieferten Operettenflitter der Gespensterausstattung, daß ihre Erscheinung, gerade nur etwas wesensloser als die der Lebenden, ihnen in allem übrigen entspreche. Das Überwirkliche darf aus der Wirklichkeit nicht herausfallen, sondern stellt vielmehr ihren Kern dar. Es sind gleichsam die Herztöne der Lebenskräfte, keine phantastischen Geräusche, die der Dichter erlauscht und dem Zuhörer vernehmbar macht.

Die alte Zweiteilung der Geister in gute und böse, mit einer abgründigen Kluft zwischen ihnen, hat sich überlebt und ist der Vorstellung einer Vielheit bewegender Kräfte gewichen, die, ewig im Fluß, ineinander spielen. Jede Persönlichkeit, selbst die anscheinend einfachste, ist das Ergebnis vielfacher, einander hemmender oder fördernder, einander befehdender oder verstärkender Einzeltriebe. In ihrer Gegensätzlichkeit liegt die verborgene Tragik des persönlichen Lebens. Die Menschen laufen, leben aneinander vorbei. Und selbst, wenn sie zusammenstehen, was weiß einer vom andern? Da ist in Scheibelreiters Stück der Dorfpastor: Idealist vom reinsten Wasser, tugendgläubig, durchdrungen von der Weihe seines Amtes, meint er durch Liebe den Haß aus der Welt schaffen, das Laster heiligen zu können. Durch den Stärkergürtel seines Glaubens hält er sich für gefeit im Kampfe mit dem Bösen, traut sich die Kraft zu, das Böse zu vernichten: einer wird dem andern vergeben, weil wir allzumal Sünder sind, jeder wird sein Kreuz auf sich nehmen und frei werden von seinen Nöten. Aber sein von aller pharisäischen Überheblichkeit freies Herz versteht es in Einem: er traut sich die Kräfte des Auserwählten zu und ermangelt darin der wahrhaft christlichen Tugend, der Demut. Das Ziel, das er verfolgt, ist nicht Erlösungsbereitschaft, sondern gewissermaßen Selbsterlösung. Und die edle evangelische Duldung, die sein leitender Grundsatz ist, führt zur Auflösung der häuslichen Ordnung im eigenen Heim des guten Hirten. Die Pastorin, ein urwüchsiges, gesundes Geschöpf, hängt heimlich dem katholischen Glauben an, in dem sie geboren und erzogen wurde. Seine

einzigste Tochter, der er bezeichnenderweise einen heidnischen Namen gegeben, schwänzt den Gottesdienst. Der Pastor überläßt das halbwüchsige Mädchen dem Einfluß eines städtischen Konvertiten, dessen psychoanalytischer Forschung vielzynische Experimentierlust und Neugier beigemischt ist. Während der Seelsorger alles daran setzt, einen Verbrecher «empor zu heben», läßt der Vater sein Kind im Stich in dem Augenblick, als es seiner am nötigsten bedarf, als es in der Drangsal des jungen Bluts zu ihm flüchtet. Über das Pult gebeugt, schreibt der Pastor die Pfingstpredigt: Liebet eure Feinde — seid barmherzig — richtet nicht — vergebet euren Mitmenschen! In seinem Rücken aber steht der Hochmut und bläst ihm die erbaulichen Worte ein, die er aus der Tiefe seines Herzens zu schöpfen glaubt. Während er in Gottseligkeit schwelgt, liegt nebenan bei seinem Kinde die Teufelin Unzucht im Bett. Ein richtiges, ob auch hartes Urteil fällt über ihn der in seiner ganz und gar animalischen Natur verrohte Verbrecher, der verstockte «stierstarke Kerl»: «Der Pastor will mehr als er kann. Er ist ein armer Narr!»

Und weshalb ist dieser unheimliche Übeltäter in seiner Bösartigkeit so scheu, in seinem heimtückischen Undank so blindwütig gegen den Wohltäter? Weil neben ihm der Zorn steht und ihm ins Ohr flüstert: «Jeder Mensch ist dein Feind!» Die Leidenschaften, die Gemütskräfte des Menschen sind seine wahren Schicksalsgewalten, von denen er abhängt.

Wie der Dichter durch sie die Handlung in Gang setzt, so überläßt er ihnen das gewaltige Schlußwort. Das Spiel ist verloren, alle von ihnen irgeleiteten Menschen sind tot, die Triebe selbst, die sie bewegten, gewissermaßen obdachlos. «Dumm gemacht!» lautet ihr eigenes Bekenntnis. Aber sollten sie darob niedergeschlagen sein, sich besiegt geben? Was liegt an ein paar Narren, die zugrunde gingen? Gibt es nicht Menschen genug? Der Hochmut, der eigentliche Rädelsführer der Schar, deutet mit dem Stock auf die Menge unten im Parterre. Da! Da! Menschen in Fülle für neues Spiel. Die Leidenschaften stürzen vor, zur Rampe. Hussah! Hussah! In der nächsten Minute hätten sie diesen oder jenen aus dem Publikum an der Gurgel — fiel nicht im äußersten Augenblick der Vorhang.

*

Dieses unmittelbare Einstürmen auf die Zuschauerschaft ist eine Auswirkung des Geheimnisvollen, in dem die Behandlung des

Übernatürlichen einen wichtigen Behelf findet. Nicht allein die Phantasie wird zur Teilnahme gezwungen. Der dramatische Vorgang steigert sich dem Zuschauer zum eigenen Erlebnis. Er schlägt an die Brust: So bist du selbst! So kann es dir jeden Augenblick ergehen! Gewaltig rauscht in ihm die Gefühlssaiten nach, die der Dichter angeschlagen. Der Gesamteindruck ist ein lehrhafter — nur ohne alle moralische Dürre und Nüchternheit des Didaktischen. Die Schilderung des Nur-Materiellen reicht nicht hin, die Seele zu fesseln. Denn wo immer sich Leben regt, sind Ideale und Dämonen am Werk. Wo immer ein Wirklichkeitsausschnitt wahrheitsgetreu gezeichnet ist, muß auch dessen Über- und Innerwirkliches Ausdruck finden. Wie die Kompositionskunst gewisser Renaissancegemälde (Rafaels Transfiguration, Tizians Himmelfahrt Mariä) eine obere und eine untere Hälfte, einen natürlichen und einen übernatürlichen Vorgang in eine einzige geschlossene Handlung vereinheitlicht, so das Drama Natürliches und Übernatürliches und zwar, wohlgemerkt, unabhängig vom Standpunkt des Wissens oder Aberglaubens, ganz und gar Sache des Kunstkönnens, der dichterischen Intuition. Ja, man darf behaupten, daß die künstlerischste Bewältigung des Übernatürlichen aus der tiefgründigsten Kenntnis des Natürlichen fließt, als zöge der Dichter gewisse Geheimakten der Natur ans Licht, die in viel bedeutenden Figuren chiffriert sind. Genau genommen ist es dasselbe dichterische Gemüt, das bald in naiver Einfalt Engel und Teufel malt, bald mit dem Seziermesser analytischer Untersuchung dem Geheimnis menschlicher Seelenkomplexe auf den Grund zu kommen sucht. Grade die moderne Kunst mit ihrem Nachdruck auf das Psychologische steht im großen und ganzen vor demselben Mysterium, dem Shakespeare mit dem «Übernatürlichen» beizukommen suchte. Von Shakespeare bis Scheibelreiter sind die Dichter dem Menschen, der seinem Dämon verfallen ist, auf der Spur. Das Drama unserer Tage sucht Erlösung von seiner Überfeinerung oder seiner Verrohung, indem es auf den vom Genius gewiesenen natürlichen Kunstweg zurückfindet.

Shakespeare in unserer Gegenwart.

Ansprache vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
am 23. April 1934.

Von
Hans Hecht, Göttingen.

I.

In der Kulturkrise der deutschen Gegenwart steht der Name Shakespeare zeichnend für das Drama wie Wagner für die Oper und Joh. Seb. Bach für die absolute Musik: er ist Markstein, Erfüllung, Vorbildlichkeit. Mit dem Unterschied: während Bach und Wagner der Deutschheit eingeboren sind, mußte Shakespeare aus dem Engländerum übernommen und damit zugegeben werden, daß der deutsche Bereich keinen Dramatiker aufzuweisen hat, dessen Bedeutung in dieser geistigen Lage der Shakespeares gleichzusetzen wäre. Demgegenüber fallen zwei Tatsachen ins Gewicht: die Gewinnung Shakespeares für Deutschland durch einen der leidenschaftlichsten Angliederungsprozesse, von denen die Literaturgeschichte zu berichten hat, und die Erkenntnis, daß die entscheidenden Merkmale seiner dramatischen Kunst in Form und Haltung so zweifellos germanischen Charakter tragen, daß der engere Kreis nationaler Zugehörigkeit in den weiteren und tieferen der Stammesgemeinschaft übergeleitet werden kann und muß.

Seitdem Lessing Shakespeare gegen den französischen Klassizismus ausgespielt und von der Kunst des Engländers her die Brücke über die Jahrhunderte hinweg zu den Griechen geschlagen hat, ist sein Werk nicht nur als einmalige Erscheinung von gewaltigsten Ausmaßen erkannt, sondern als fortzeugende Kraftquelle erforscht, gespielt, nachgeahmt worden, unter Bedingungen, die mit der jeweiligen Gesamthaltung des deutschen literarischen Schaffens schicksalsmäßig verbunden blieben. F. Gundolf hat diesen Weg bis zur Romantik in seinem Buche Shakespeare und der deutsche Geist (1911) von hoher Warte aus verfolgt,

Max Förster am Shakespeare-Tag 1921 in einer viel erörterten Rede die innere Verwandtschaft Shakespeares mit der «wesentlich literarisch-ästhetischen Kultur Deutschlands» zum Nachteil der «auf praktische Ertüchtigung abzielenden Menschenbilderei Englands» hervorgehoben¹⁾, und noch im letzten Jahrbuch laufen die Darlegungen M. Luserkes über Shakespeare und das deutsche Laienspiel in den Satz aus: «auf dem Gebiet des Theatralischen ist Shakespeare deutscher als unsere eigenen Klassiker»²⁾.

Aber das Ende ist noch nicht gekommen. Das Wunder geschieht: die deutsche Revolution, von der Bildungsgemeinschaft zur Volksgemeinschaft vorstoßend, beruft sich auf Shakespeare als auf einen ihrer Heroen, ahnt, ja weiß, daß die Unerschöpflichkeit seiner Botschaft in dieser unserer Gegenwart frischer Blüte entgegentreibt. Sie belebt die Auseinandersetzung mit ihm durch Ziele und Aufgaben, die uns alle angehen und denen wir uns nicht entziehen können. Seine Zeit ist wieder angebrochen, so herrlich, ja noch herrlicher als je zuvor. Denn heute handelt es sich nicht mehr allein um Forschung, oder um, wenn auch noch so hohe, noch so verehrenswürdige Literatur, sondern um die uneingeschränkte Dynamik des Lebens in ihrer stützenden und formenden Gewalt, um die wir werben, weil wir ihrer bedürfen, nicht mehr als Anspruch einzelner privilegierter Bildungsschichten, sondern aus den Notwendigkeiten einer das ganze Volk angehenden Kulturlage heraus.

II.

Seit einer Reihe von Jahren, etwa seit 1924, stellen die statistischen Angaben unseres Jahrbuchs einen dauernden Rückgang sowohl der Zahl der Aufführungen Shakespeare'scher Werke wie auch der Bühnen fest, die sich um ihre Interpretation bemüht haben. 1930 schnellte aus irgendwelchen Gründen die Kurve beträchtlich empor: allein der «Sommernachtstraum» wurde damals von 24 Gesellschaften nicht weniger als 255 mal gespielt; mit Aufführungsziffern von 130 bis 142 folgten «Julius Cäsar», «Was ihr wollt», «Hamlet» und der «Kaufmann von Venedig». Dann fiel sie wieder, so daß unser Berichterstatter für das Jahr 1932 zusammenfassend melden mußte: «Nur 1034 Shakespeare-Aufführungen sind diesmal zu verzeichnen gewesen gegenüber

¹⁾ Jahrbuch Bd. 57, 7—27.

²⁾ Bd. 69, 120.

1302 im Jahre vorher, also rund 20 v. H. weniger. Abgesehen von dem jähen Aufführungsrückgang des Jahres 1915 ist dies der größte seitdem zu buchende Verlust». Auch die Zahl der aufführenden Gesellschaften wie die der zur Darstellung gebrachten Werke hatte sich dementsprechend verringert. Die Shakespeare-Darbietungen des Rundfunks reichten nicht annähernd an die Sendungen des Vorjahres heran. Die Statistik für 1933 zeigt noch keine nennenswerte Veränderung dieses Bildes.

Wie sollen wir dieses beharrliche Abgleiten der Aufführungsziffern erklären? Möglich, daß unsere Statistik nicht in der Lage war, alles zu erfassen. Wir wissen, daß gerade während der letzten Jahre die Jugend- und Laienspielbewegung mit starker Anteilnahme und wachsendem inneren und äußeren Erfolg sich dem Drama Shakespeares zugewandt, ja an entscheidenden Stellen sich geradezu an ihm aufgebaut hat, nach theoretischer Durchdringung zu lebhafter Darstellung und darüber hinaus, auf Grund des Erfahrenen und Geahnten, zu eigener dramatischer Produktion fortgeschritten ist. Hier zeigten sich große Hoffnungen, die der politische Aufbruch zeitweilig überschattet, keineswegs begraben hat. Auch den Bühnenleitern, Regisseuren, Schauspielern und Bühnenbildnern wird man mangelndes Interesse an Shakespeare nicht vorwerfen dürfen. Hier und da versagten kleine und mittlere Bühnen, sei es durch Gleichgültigkeit, die Shakespeare nicht trägt, oder durch den eingefressenen Rost traditioneller Schmierewirtschaft, unter der Shakespeare mit anderen «Klassikern» zu leiden hatte; und nicht ohne Beschämung denken wir heute daran, wie Sensationslust und geistige Zuchtlosigkeit auch auf Großstadtbühnen deutschen Sprachgebietes die «Hamlet-»tragödie in moderner Tracht zu prostituieren wagte und in der Komödie von der «Bezähmten Widerspenstigen» Petruchio sein Käthen vom Hochzeitsfest im Kraftwagen entführen ließ. Das waren Abwegigkeiten, die als geistige Symptome nicht hart genug beurteilt werden können. Im neuen Deutschland ist für sie kein Platz mehr! Dem hält die Wage, was reinste Hingabe an die Kunst Shakespeares Ernstes und Unvergeßliches geschaffen hat, so daß es weit hinaus in die Lande leuchtete und zu Nachahmung und weiterem Ausbau aufforderte. Wir erinnern nur an die Höhepunkte: die deutsche Shakespeare-Woche in Bochum 1927 und die Shakespeare-Festspiele in Dresden 1930. Damals hat der Dramaturg des Staatlichen Schauspielhauses in dem zu dieser Gelegenheit veröffent-

lichten Programmheft die schönen Sätze geschrieben: «Ein Theater, das sich zu Shakespeare bekennt, bekennt damit seinen eigensten, innersten Sinn. Selbst wenn es sich nicht um ‚Festspiele‘ handelt, ist, Shakespeare zu spielen, für die Bühnen ein zauberhaftes und hohes Fest»¹⁾).

Trotzdem und trotz vieler Umstände ähnlicher Art aus den Gebieten des tätigen und des besinnlichen Lebens, trotz unzählbarer Zeugnisse von Kundigen, Strebenden und Liebenden, in deren Denken und Schaffen das Kräftespiel, das wir mit dem Namen Shakespeare bezeichnen, eingedrungen ist, sank die Kurve, und wir haben auf unsere Frage nach der Ursache noch keine befriedigende Antwort erhalten. Sie läßt sich auch nicht erwarten, solange wir unsere Beobachtungen auf Shakespeare beschränken und das Tiefere nicht berücksichtigen, aus dem allein die Erkenntnis kommen kann: die Not der deutschen Bühne, mit deren Entwicklung das für sie durch unsere großen Deuter und Übersetzer gewonnene dramatische Werk Shakespeares schicksalsmäßig verbunden ist. Daß diese Not, ungeachtet beträchtlichen Künstlertums, wachsender Verfeinerung aller technischen Mittel, fesselnder und erhebender Ereignisse im einzelnen, im ganzen wirklich vorhanden war und auch heute noch vorhanden ist, kann kein Einsichtiger bestreiten. Vor Jahresfrist mochte man noch die Achseln zucken und versuchen, die deutlich wahrzunehmende Unlust auf Ermüdung, Armut, Resignation, Bedürfnis nach Betäubungsmitteln und virtuoser Spitzenleistung, auf den Ausfall der höheren, den Untergang der literarisch gut geschulten und belesenen bürgerlichen mittleren Stände, auf den Wettbewerb von Lichtspiel und Rundfunk zurückzuführen. Man glaubte es zwar nicht recht, aber man sagte und schrieb es. Heute aber wissen wir: die Not des deutschen Theaters war, wie die politische, die soziale, die wirtschaftliche Not, in erster Linie eine Not der deutschen Seele.

Diese Erkenntnis war das für den Augenblick Entscheidende. Sie barg in sich die Möglichkeit des Wiederaufbaus und damit des Zurückfindens zu den Ursprüngen, aus denen wie alle Kunst auch das Drama herausgewachsen war, ehe jahrhundertlange Entwicklungen den Strom von seinem Quellgebiete abgedrängt hatten. Wie Schuppen fiel es den Verantwortlichen von den

¹⁾ K. Wolff, Betrachtungen über Shakespeare. Dresden 1930, S. 7. — Vgl. Jahrbuch 66, 241—243.

Augen. Künste, die sich in gedankenlosem Wohlbehagen spielerisch zu verlieren drohten, erstarkten an dem Gemeinschaftserlebnis des deutschen Volkes und gewannen als Teile der allgemeinen Not die Hoheit und die Würde wieder, die an übersinnliche Bezogenheiten geknüpft ist. Mit ihnen in erster Linie die szenische Kunst, wenn auch noch nicht in der Wirklichkeit, so doch als Wunsch, als Forderung, als Glauben. Diese Dinge hatten sich schon vor dem Durchbruch von 1933 angekündigt, aber erst der geballte Wille der neuen Führerschaft hat ihnen den notwendigen Lebensraum erobert: der Glauben hat die Not dem Positiven zurückgewonnen.

In Hanns Johsts Bekenntnisbuch «Ich glaube!» (1928) finden sich in dem Aufsatz «Von Sinn und Sendung des Theaters» folgende eindrucksvolle Gedanken:

«Die Schicksalsfrage des deutschen Dramas steht vor uns! Ich muß, ich kann sie nur persönlich beantworten!

Ich glaube!

Ich glaube an mehr denn an Menschen, an mehr denn an Menschenmacht und Menschenübermacht und Übermenschenmacht! Ich glaube an eine Macht des Alls, an eine Allmacht!

Damit lebt für mich die Sendung des Dramas noch, denn damit ist der ursprüngliche Sinn des Dramas noch am Leben . . . Es gilt, die Beziehungen der Menschen untereinander wieder in Beziehung zu setzen zu dem geheimnisvollen Abspiel der Ideen!

Das Drama steht vor einer neuen Schöpfungstunde. Es gilt, das Drama vor der Macht des Theaters zu retten!«¹⁾

Das Verheißungsvolle dieses Bekenntnisses liegt in dem Ernst, mit dem «Glauben» auf ein Gebiet der Kunst bezogen wird. Da aber eine grundsätzliche Lösung des Dramas vom Theater notwendig zu einer Erstarrung beider Teile führen muß, so möchte man dem letzten Satz lieber diese Form geben: Es gilt, das Drama mit der Macht des Theaters zu versöhnen, im tiefsten Sinne lebendiges Theater zu schaffen. Fassen wir ihn so, dann empfinden wir sofort, daß unsere Ausführungen nicht an Shakespeare vorbei, sondern unmittelbar zu ihm hingeleitet haben, denn, mögen wir diese Tatsache begrüßen oder bedauern oder einfach als geschichtliche Gegebenheit hinnehmen: es hat noch keine Schicksalsfrage

¹⁾ a. a. O. S. 24—25.

und keine Schöpfungsstunde des deutschen Dramas gegeben, in der sich der Genius Shakespeares nicht geltend gemacht hätte. —

Gegenwart heißt heute für uns deutsche Gegenwart. Indem wir uns bemühen, ihren Ansprüchen gerecht zu werden, heben wir aus dem Gewirr von Stimmen, die laut geworden sind, einige heraus, die grundsätzlich Wichtiges zu unserem Gegenstande mindestens andeuten. Sie gehören sämtlich dem Jahre 1933 an.

Negatives sei nur gestreift. So wirft etwa Walter Bloem die Frage auf: Wer hat das deutsche Theater ruiniert?¹⁾ Der Aufsatz, der in den ersten Februartagen erschien, ist von dem erbitterten und unbedingten Angriffsgeist dieses Zeitpunktes erfüllt. Er sieht den Feind in der ausgezeichnet organisierten, von einer ihm verhafteten Presse erfolgreich unterstützten Front des über- und antinationalen Literatentums. Dieser Form geistiger Betriebsamkeit sei es geglückt, das nationale Drama abzuwürgen. Aber, so fährt Bloem fort,

«die unausbleibliche Folge ist eingetreten: Mit dem nationalen Drama wurde das deutsche Theater überhaupt vernichtet. Denn Drama und Theater sind entweder volkstümlich und volksgemäß, oder sie sind überhaupt nicht . . . Die dramatische Erzeugung, die zur Szene Zugang bekam, wurde immer dünnblütiger, geschraubter, verlogener. Sie wendete sich an das «Publikum», aber das Theater verlangt als Hörer die Volkheit — von der die zugelassenen Lieferanten der Bühne nichts verstanden. Das deutsche Drama starb.»

Und dann zum Schluß die Frage:

«Soll es auferstehen — mit dem erwachenden Deutschland?»

Blieb der Kampftruf Bloems ohne unmittelbaren Bezug auf Shakespeare, so wird er um so greifbarer in Betrachtungen, die einige Monate später Richard Riedel unter dem Titel «Neues Weltbild und lebendiges Theater» veröffentlicht hat²⁾. Ein bemerkenswerter Aufsatz, der sich mit kräftiger Rhetorik für den Ausdrucks- und Gestaltungswillen einer grundsätzlich neu geformten szenischen Kunst einsetzt. Auch hier selbstverständlich viel absprechende Kritik: an der «logozentrischen Endepoche» des Naturalismus; an der Regieführung Max Reinhardts, die als

¹⁾ Beilage zur «Deutschen Allgemeinen Zeitung» vom 2. 2. 1933.

²⁾ «Der Tag» vom 13. 8. 1933; erweitert unter demselben Titel als Heft 3 der Deutschen Entscheidungen, A. Protte Verlag, Potsdam 1933.

«theatralische Erfüllung einer international-großbürgerlichen, saturierten Lebenshaltung» gekennzeichnet wird, an der in ihr entwickelten Schauspielkunst und an dem durch den barocken Bautypus unserer Spielhäuser geschaffenen Zwang des äußeren Rahmens. Echtes Theater dagegen ist für Riedel

«rhythmisch bewegte Gestalt . . . Das ‚Spiel‘ gehört zum Wesen des echten Theaters; sein tieferer Sinn ist, daß es Wahrheiten erkennt und findet jenseits der ‚Wirklichkeit‘. Das Spiel ist nicht denkbar ohne den Vorstoß in die Metaphysik; es ist nicht denkbar ohne den Glauben an das durchaus metalogische Wunder. Es ist nicht denkbar ohne den Mythos — und dieser wiederum nicht denkbar ohne die Nation. Das bestimmende Element der Nation aber ist — so, wie das bestimmende Element des Staates die Macht ist — das Volk.»

Diese Spieltechnik aber, «rhythmisch im Sinne des dionysisch durchglühten tänzerischen Menschen Nietzsches», diese, wie Riedel glaubt, metalogische und nicht-rationale Kunst der Szenenverknüpfung, diesen akausalen, beschwingten Handlungsablauf findet er im ganzen Bereich des Dramas germanischen Ursprungs nur bei Shakespeare. Sie hat sich ihm offenbart durch eine Lustspiel-Inszenierung Jürgen Fehlings auf der Berliner Volksbühne, der «Komödie der Irrungen» im Winter 1920/21¹⁾, «auf einer Art Tanzboden, allen Gesetzen der Natur zum Trotz allein aus dem Gefühl dionysischer Beschwingtheit» heraus gestaltet. Was für den Regisseur gilt, trifft selbstverständlich auf den schöpferischen Meister im höchsten Sinne zu, und die so gewonnene Erkenntnis nötigt zu der Forderung, diese besondere Technik in ihrer Aktualität und in dem ihr innewohnenden Symbolwert eigengesetzlich, unbearbeitet und unverfälscht, der Bühne zu erhalten, beziehungsweise ihr wiederzugewinnen, selbst wenn die uns zur Gewohnheit gewordene Form darüber aus den Fugen gehen sollte. Wohlgemerkt: hier empfiehlt nicht etwa ein Gelehrter aus seiner Kenntnis der elisabethanischen Bühnenverhältnisse heraus ein historisch-antiquarisches Experiment, sondern ein gegenwartsbewußter Beobachter durchstößt bei der Suche nach volksnaher dramatischer Struktur die theatralische Überlieferung seit ihren barocken Anfängen im siebzehnten Jahrhundert — und findet Shakespeare.

¹⁾ s. den Bericht im Jahrb. 57, 147.

Der Umbildung des Theaters durch Verjüngung aus den Wurzeln heraus, durch eine Dramaturgie, als deren letztes Ziel die Verschmelzung von Szene, Schauspielern und Zuhörern in eine verschieden aktive, aber innerlich im dramatischen Vorgang aufs Engste verbundene Einheit sich abhebt, redet auch Hans Brandenburg das Wort. Sein in Köln gehaltener Vortrag über «Das chorische Spiel»¹⁾ entwickelt Gedanken, die durch das theoretische und praktische Wirken des Brandenburg persönlich nahestehenden Martin Luserke vorbereitet und erprobt worden sind. Sie eröffnen den Ausblick auf das weite Betätigungsfeld der Laienspielbewegung, die ihre stärksten Anregungen der mit produktivem Verständnis erfaßten szenischen Technik Shakespeares entnommen hat. Luserkes bisher nicht genügend berücksichtigtes Buch «Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele» ist 1921 in dem von Brandenburg geleiteten Bund für das neue Theater erschienen²⁾ und von ihm mit einem heute schon geschichtlich interessanten, sehr lesenswerten Nachwort versehen worden. Ausgehend von dieser durch Shakespeare verdeutlichten und an seinem Werk exemplifizierten Gedankenbasis versteht Brandenburg unter chorischem Spiel «den Chor aller theatralischen Darstellungskräfte, der auch den Chor aller Spieler und Zuschauer mit umschließt», für deren zweckentsprechende Gliederung im Raume der Architekt den geeigneten Rahmen zu finden haben wird. Das Barocktheater als Schauspielhaus hat mit der Illusionsbühne das Ende seiner Entwicklung erreicht und überschritten. Wie seine Ränge tatsächlich die Rangstufen einer nach Würde und Vermögen aufgespaltenen Gesellschaft darstellen, so wird nach der Abtragung dieser Gesellschaftspyramide auch der sie repräsentierende Theaterbau eine der neuen Gemeinschaft entsprechende Gestaltung erhalten müssen. «Wir sind alle wieder Masse geworden», sagt Brandenburg. «Das hat das neue Theater auszudrücken und — zu überwinden. Wie das Wort des Dichters aus der anonymen

¹⁾ Auszugsweise veröffentlicht im «Tag» vom 3. 9. 1933.

²⁾ Stuttgart-Heilbronn bei W. Seifert. — Vgl. ferner von M. Luserke: Jugend- und Laienbühne, Bremen 1927 (mit dem Untertitel: Eine Herleitung von Theorie und Praxis des Bewegungsspiels aus dem Stil des Shakespeare'schen Schauspiels); Das Laienspiel. Revolte der Zuschauer — Für das Theater, Heidelberg 1930; und den Aufsatz: Shakespeare und das heutige deutsche Laienspiel, Jahrbuch Bd. 69, 112—120. — Die «Schule am Meer» auf Juist besitzt in ihrem Hallengebäude m. W. die einzige Bühne Deutschlands, die eine Übertragung der Grundsätze ihres Leiters in die Praxis restlos ermöglicht.

Menge Volk zu wecken und zu formen hat, so muß dafür der Resonanzraum geschaffen werden, darin eine kompakte Zuschauerschaft zur höheren Volksgemeinschaft wird. Kann der Architekt diese Handlung nicht nur ermöglichen, sondern auch schon schaubar symbolisieren, so hat er das Letzte erreicht.»

Brandenburgs Wunschbilder knüpfen an das Freilichttheater an und gipfeln in der Hoffnung auf eine Vereinigung von Laienchor und Berufsschauspielertum zu Darbietungen festlichen Charakters, volkstümlichen Weihespielen, die, so wie er sie sich denkt, dem Theater der Griechen näher stehen als dem der Elisabethaner. Das Theater, wie wir es kennen, wird deswegen nicht zum Abbruch verurteilt sein. Schon die Oper trägt es, und die unausweichliche Verpflichtung gegenüber der europäischen Bühnenkunst dreier Jahrhunderte von Molière bis Schiller, Kleist, Ibsen und Hauptmann bildet eine weitere, widerstandsfähige Stütze. Daneben aber kündigt sich eine neue Bühnenform an, die dem Gemeinschaftserlebnis unserer Zeit zum gehobenen Ausdruck verhilft, ihre besonderen Weiten und ihre besonderen Bindungen hat, über die ästhetische, romantische, bürgerliche und höfische Tradition zurückgreifen und als einen ihrer Schutzpatrone mit Sicherheit den Genius Shakespeares anrufen wird.

III.

Dem ungestümen, von Begeisterung und Zuversicht getragenen Streben muß und kann die wissenschaftliche Shakespeare-Forschung helfend und klärend die Hand reichen. Vor diesem Forum von ihren Leistungen zu sprechen, wäre Vermessenheit und Zeitverlust. Ohne ihre stille, in Demut und Liebe gesegnete Arbeit, die, das Größte ins Auge fassend, vor dem Kleinsten nicht zurückscheut, fehlte dem kühnen Bau die zuverlässige Untermauerung des Wissens um die Tatsachen. Auf der anderen Seite könnte es als Dünkel, oder, was schlimmer wäre, als Lebensfremde ausgelegt werden, wenn wir stillschweigend an den ihren besonderen Aufgaben überbürdeten Möglichkeiten vorübergehen wollten. Es muß einmal ausgesprochen werden: in den Hörsälen unserer Universitäten, in der Zusammenarbeit mit unseren Studenten, in den aus ihrer Mitte hervorgegangenen Spielscharen, ist Shakespeare lebendiger geworden als auf vielen Durchschnittsbühnen, deren oberflächlichem Gebahren der Shakespeare, an den wir glauben, nicht zu überlassen, sondern zu entreißen ist. Indessen

genügt es nicht, auf wohlverdienten Lorbeeren auszuruhen, sondern das Recht auf Geltung, das wir beanspruchen, muß durch Treue am Werk und durch Geöffnetheit für die Fragen, die die Zeit an uns heranträgt, sich immer wieder bewähren. So wird auch die ewig alte Wissenschaft ewig jung bleiben!

An einer Reihe von Problemen wird die Shakespeare-Forschung weiter arbeiten, ohne sich in der Unerbittlichkeit ihrer Methodik durch die Bedürfnisse wechselnder Einstellungen ablenken zu lassen. Hierher gehören die Fragen der Textkritik mit allen beigeordneten Problemen, die in der weitesten Spannung dieses Begriffes enthalten sind; gehören Quellenforschung und Quellenvergleiche; Belesenhitsfragen und Einflußgebiete, als Aktion und Reaktion im rein geschichtlichen Sinn dieser Zusammenhänge; gehört das weite Feld der Stoff- und Motivgeschichte, das nicht weniger ausgedehnte der Realienkunde, politische, religiöse, soziologische Tatsachen aufhellend, vor deren Hintergrund sich das historisch Bedingte im Leben Shakespeares abspielt; gehört endlich das im engeren Sinne Philologische im Shakespeare-Studium: Bibliographie, Sprache, Bedeutungslehre, Wortschatz, Metrik und Stilkunde, Aufgaben, deren Interesse und Wichtigkeit in erster Linie in ihnen selbst liegt, wenn auch keine von ihnen von den Beziehungen zur Gegenwart ganz ausgeschlossen ist. Die Werkstätten dieses entsagungsvollen Bemühens mögen Außenstehenden eng, dumpf und verrußt erscheinen, aber in ihnen wird der Stahl gehärtet, der sich im Kampfe bewähren soll: auch dem Schmied gebührt sein Anteil am Siege.

Wo die Wege der Forschung aus dem Absoluten in das Aktuelle hinein führen, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Grenzsetzung bleibt unscharf. Beantwortet werden muß, so scheint es mir, in erster Linie die Frage nach der Persönlichkeit des Dichters. Gemessen an dem unlösbaren Rätsel der Menschwerdung schrankenloser Gestaltungskraft könnte man versucht sein, sie auf das Gebiet des weniger Erheblichen abzuschieben. Aber eine Zeit, die an sich selbst die Macht des Heroischen empfindet, wird sich in diesem Punkte, wo es sich um das Hervortreten des unbestritten größten germanischen Dramatikers handelt, nicht mit Zweideutigkeiten abspesen lassen. Heroenehrung aber nötigt zur Biographik als der Darlegung bestimmter Gesetzmäßigkeiten, die ähnliche Folgen zwar nicht verbürgen, aber doch in den Bereich des Möglichen rücken. Am Anfang steht mühevollste Kleinarbeit; dann aber wächst die Biographik über alles Zufällige hinaus und

entfaltet sich zu endgültiger Wesensdeutung. Sie muß sich entscheiden und zu ihrer Entscheidung bekennen. Auf unsere Frage bezogen handelt es sich nicht darum, ob sich der Genius, als die Stunde des neuen Dramas geschlagen hatte, nicht auch eine Persönlichkeit wie den Staatsmann und Philosophen Francis Bacon als Gefäß seiner Offenbarungen hätte wählen können, sondern um die Feststellung, daß er es nicht getan hat; daß zwischen Bacon und Shakespeare den Abgrund gänzlich verschiedener Lebensverhältnisse, Wirkungsbereiche, Schaffensbedingungen klafft, allein überbrückt durch das gemeinsame Gedankengut einer von gewaltigen Kräften im Innersten erregten Zeit; daß die Voraussetzungen für die ungeheure Spannweite und Gestaltenfülle dieses neuen, germanischen Dramas nicht in Studierstuben und hinter Retorten zu suchen sind, sondern in der harten, stürmischen Umwelt des bis in seine Unarten natur- und volksnahen, blutvollen, nicht tintenkleckigen Theaters. Der offene Himmel über dem Bühnenraum: das ist das Symbol, das uns Shakespeare veranschaulichen mag! Klar umrissen, gut bezeugt und bis ins Einzelste verständlich steht heute seine Gestalt vor uns. Es wäre eine Schande für die deutsche Wissenschaft, wenn sie an diesem Shakespeare zweifeln und die Bacon-Seuche nicht als das bezeichnen wollte, wofür sie sie hält: als das wertlose Erzeugnis marktschreierischer Alchemisten, die aus minderen Stoffen Gold zu machen bestrebt sind. Bei uns finden sie für ihre Ware keine Abnehmer! —

Wiederum am lebendigen Theater hängen zwei mit der Gegenwart verbundene Probleme, von denen aus diesem Grunde noch gesprochen werden soll, von beiden in äußerster Kürze: Bühnenform und Dramentechnik.

Durch die Anpassungsfähigkeit ihrer Ergebnisse an die zum Teil instinktiv empfundenen Bedürfnisse unserer Zeit verlieren die mit Scharfsinn und Eifer betriebenen Untersuchungen über Gestalt und Gliederung der elisabethanischen Schaubühne jeden Makel historisch-antiquarischer Liebhaberei ohne die Aussicht, ja ohne die Wünschbarkeit praktischer Verwirklichung. Seitdem wir das Schauspiel großen Stiles aus den Bindungen des Theaters barocken Charakters herausheben wollen, wird das Zurückgehen auf das Schema der elisabethanischen Volksbühne zum logischen, unabweisbaren Erfordernis¹⁾. Auch hier kann nur entweder die

¹⁾ Auf Einzelheiten kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Man vergleiche den gut orientierenden Aufsatz von G. Hille, Lon-

eine oder die andere Bühnenform unseren Wünschen entsprechen; ein Drittes gibt es nicht. An unterwürfige Nachahmung denkt niemand. Durch Galvanisierung ruft man vergangene Zustände nicht ins Leben zurück. Was erstrebt wird, ist nicht die Wiedererweckung der Materie, sondern die Auferstehung im Geiste, durch die sich die Kunst Shakespeares zunächst äußerlich dem Gestaltungswillen unserer Zeit, der nicht mehr Wahl, sondern Zwang ist, angleichen soll.

Die Fruchtbarmachung der alten Form bringt aber einen weiteren Gewinn von kaum abzuschätzender Bedeutung mit sich: nur wenn wir die Dramen Shakespeares in den Rahmen stellen, für den er sie geschaffen hat, können wir die Technik begreifen, deren Richtlinien er zugleich vorschreibt und befolgt. Diese Technik unterscheidet sich aber ebenso grundlegend von der auf die Saal- und Guckkastenbühne bezogenen Dramaturgie, wie diese Bühnenform selbst von dem Gerüst, über das Shakespeare den Königsmantel seiner Kunst ausgebreitet hat. Es kann nicht häufig und nicht nachdrücklich genug festgestellt werden: seit dem achtzehnten Jahrhundert spielen wir Shakespeare auf einer Bühne, die seinen technischen Absichten und Mitteln nicht gerecht werden kann. Wir belasten die willige Phantasie durch den Zwang gestellter Bilder und durch die unerwünschte Last dekorativen Beiwerks; wir unterbrechen die naiv-unmittelbare Einwirkung der reinen Schauspielbühne auf den zum Mitschaffen bereiten Zuschauer durch den Raum des Orchesters, der in das Opernhaus gehört; wir hemmen die spielerisch-leichte, beflügelte Entfaltung der ernsten und heiteren Werke Shakespeares durch die störenden Einschnitte zeitraubender Umbauten; wir zerreißen seine Linienführung und die geniale Rhythmik seiner konstruktiven Meisterschaft durch falsche Akt- und Szeneneinteilungen, durch Umstellungen und Bearbeitungen, die als Kompromisse geduldet werden konnten, so lange man sich mit ihnen abfinden mußte, die aber, so wenig wie jedes andere Surrogat, die innersten, wahrhaft wirkenden Kräfte des Originals auszulösen in der Lage waren. In all dem ist zugestandenermaßen viel Vergangenheitsstudium enthalten, das zu seiner Verwertbarkeit der kundigen Hand des Praktikers bedarf, andererseits ihm aber die Formeln zureicht, durch die er unklar Erhofftes zu läutern und zu verwirklichen vermag.

doner Theaterbauten zur Zeit Shakespeares, Jahrbuch 66, 25—78, und die dort verzeichnete Literatur.

IV.

Von Bühne und Wissenschaft nötigt uns die entscheidende Denk- und Handlungsrichtung unserer Zeit für einen Augenblick in das Bereich des kulturpolitischen Schrifttums. Wir betreten damit kein unserer Fragestellung fremdes Gebiet, denn jede öffentliche Funktion, somit auch die der dramatischen Kunst und ihrer szenischen Darstellung, orientiert sich in der Gegenwart an der Gesamtheit des Staates und seines zugleich führenden und dienenden Willens. . Schon die Zitate zu Beginn unserer Ausführungen haben gezeigt, wie stark und klar diese Zusammenhänge von Kunst, Staat und Volksgemeinschaft empfunden werden und wie in dieser Herauswölbung des politisch-gemeinverbindlichen Elements der am schärfsten betonte Widerspruch zu der individualistischen Einstellung der Vergangenheit zum Ausdruck kommt.

Auch diese Denkrichtung mußte zu Shakespeare hinführen, sich an seiner Art erproben und, wenn möglich, sich von ihm den Ritterschlag der Bestätigung erteilen lassen.

Daß Shakespeare Engländer war und in seinem Leben und Leiden den besonderen Bindungen der Spätrenaissance und des Barock angehörte, fiel dabei nur leicht in die Wagschale. Man nahm ihn überzeitlich, so wie er für das Deutschtum dreier Jahrhunderte gewonnen worden war, und bemühte sich, sein Werk unter dem Gesichtswinkel politischer Orientierung neu auszulegen. Dabei ist in der Hitze des Gefechtes manches Unhaltbare mit unterlaufen. Die mißglückten Versuche der Lilian Winstanley, Tragödien wie «Hamlet», «Macbeth», «Lear» und «Othello» ihrer Allgemeingültigkeit zu entkleiden und als Allegorien oder Mythologisierung zeitpolitischer Ereignisse oder Spannungen ins Aktuelle umzudeuten, wurden, wenn auch nur flüchtig, aus wohlverdienter Vergessenheit heraufbeschworen¹⁾; es wurde, im Anschluß daran, zum mindesten mit dem Gedanken gespielt, ob nicht die vier Arten der theologischen Exegese, die buchstäbliche, allegorische, moralische und anagogische, sinngemäße Anwendung auf das Drama finden könnten. An der betreffenden Stelle heißt es dann weiter: «Für die dramatische Allegorie wäre zu beachten, daß sie in vorzüglichem Maße politische Allegorie ist, weil das Drama dem Staat zugeordnet ist»²⁾. Auch das sind Irrwege, die nicht ins

¹⁾ s. Jahrbuch 63, 15—16 und die dort angeführte Literatur.

²⁾ Deutsches Volkstum, 2. Novemberheft 1933, S. 963.

Klare, sondern ins Leere führen. Was Shakespeare sagen wollte, hat er ausgesprochen, und wir trauen uns die Fähigkeit zu, seinem Wort gerecht zu werden, ohne scholastischen Nebel und Chiffern-magie künstlich heraufzubeschwören.

Auf ganz anderer Höhe stehen die kulturpolitischen Schriften des weitbelesenen Gustav Steinbömer: «Staat und Drama» (1932) und «Politische Kulturlehre» (1934)¹⁾. Seine scharf-gemeißelten Formeln haben rasch weite Verbreitung gefunden; ihr Zusammenschluß zu systematischen Abhandlungen steht unter dem Zeichen des neuen Denkens über den Staat, der, selbst auf eine höhere Wertordnung bezogen, die großen Kulturfaktoren Dichtung, bildende Kunst und Musik in seine Lebensfunktionen einbezieht, an seine Bedingtheiten fesselt und sie mit dem Blute seines Organismus ernährt. Die private Sphäre — um mit Steinbömer zu reden — wird durch die öffentliche Sphäre bestimmt, insofern sich diese «als die Vertretung einer höheren Ordnung ausweisen kann». Das Drama tragischer Richtung aber entsteht, seitdem durch die Renaissance die Lösung des Menschen aus der gemeinverbindlichen Ordnung des Mittelalters erfolgt war, durch den Konflikt des wertvertretenden Individuums mit einer höheren über-individuellen Wertordnung, d. h. mit dem Staat. «Damit», sagt Steinbömer, «übernimmt der Staat im Drama eine notwendige und unumgängliche Funktion. Das Problem Staat — Drama ist gestellt»²⁾.

An der Spitze der repräsentativen Dramatiker moderner Kulturvölker, an deren Gestaltungen die These erhärtet werden soll, erscheint wiederum Shakespeare, «dessen Zeit die Voraussetzungen und dessen Werk den Gehalt des neuen Dramas überzeitlich erfüllt hat»³⁾. Wie Steinbömer, geleitet von seinem Staatsbegriff und dessen umfassenden kulturpolitischen Aufgaben und Verantwortungen, Shakespeare als politischen Dramatiker würdigt, wie er zu dem Schlusse kommt, daß es bei Shakespeare «überhaupt keine abgesonderte private Sphäre gibt, sondern daß seine Menschen die öffentliche Sphäre stets als sich zugehörig fühlend mit sich führen»⁴⁾, das im einzelnen hier darzutun und kritisch zu beurteilen, kann an diesem Orte und in dem Rahmen dieser Stunde

¹⁾ Die ältere Schrift ist mit einigen Kürzungen in den ersten Teil der späteren eingegangen.

²⁾ Staat und Drama S. 5.

³⁾ a. a. O. S. 5.

⁴⁾ ebda. S. 12.

nicht unsere Aufgabe sein. Von dem verschrobenen Allegorismus der Winstanley ist Steinbömer selbstverständlich weit entfernt. Da Shakespeares Staatsverbundenheit über jedem Zweifel feststeht, wird man dem scharfen Licht, das seine Ausführungen werfen, durchaus mit Interesse und Nutzen folgen und nur einzuwenden haben: der Kreis, den es beschreibt, ist zwar hell, aber zu eng, und es dringt nicht weit genug in die Tiefe. Dem Menschlichen, dem Spiel des Blutes und der Leidenschaften, durch das Geschichts- und Staatswerte erst hindurchgehen müssen, um durch bühnengemäßen Abstand von ihnen die letzte Weihe der Kunst zu erhalten, wird zu wenig Raum gegeben. Schon jetzt meldet sich die Praxis als Korrektiv der Theorie an: bei der sehr erfolgreichen Aufführung der auf einen Spielabend zusammengezogenen beiden Teile von «Heinrich IV.» im Preußischen Theater der Jugend erschien dem Bearbeiter des Textes, F. P. Buch, der eigentlich geschichtlich-politische Konflikt, das Ringen des Königs mit den aufständischen Großen, gleichgültig. Was er als von höchstem menschlichen Interesse getragen herausarbeitet, war der Kampf eines Vaters um die Seele seines Sohnes. Auch Hans Rothe in seiner „neuen Fassung“ derselben Historie hat ähnliche Wege eingeschlagen: bei ihm reißt die Falstaff-Komödie die Führung an sich.

Demgegenüber wird man aus vielen Gründen mit Steinbömer die Betontheit des staatlich-politischen Geschehens auch von der Darstellung verlangen müssen¹⁾. Die festgefügte Ordnung des autoritativen Staates gibt für Shakespeare tatsächlich den unentbehrlichen Hintergrund ab, und wenn sich die Gegenwart auf dieses Staatsgefühl beruft, so rettet sie zweifellos ein Element, das, wie Bühnenform und Technik, dem echten Shakespeare zugehört. Nur bildete es als Bestandteil seines Schaffens weder ein persönliches noch ein künstlerisches Problem, insofern einer abweichenden Anschauung die öffentliche Bühne verschlossen blieb.

¹⁾ Die politische Note in Shakespeare ist, um ungerechten Vorwürfen entgegenzutreten, auch von der früheren Shakespeareforschung nicht verkannt worden. Oechelhäuser weist schon in seinen Ideen zu einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft (1863) ausdrücklich daraufhin (vgl. Jahrbuch 58, 38); F. Gundolfs Darstellung ist erfüllt davon. Von andern einschlägigen Arbeiten erwähne ich: W. Keller, Shakespeare und sein König, Jb. 54, XIII—XXXIII; ders., Shakespeares Königsdramen, Jb. 63, 35—53; A. Henneke, Shakespeares englische Könige im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit, Jb. 66, 79—144 und die dort verzeichnete Literatur; N. Kempner, Raleighs Staatstheoretische Schriften, Beitr. zur Engl. Philologie VII. Leipzig 1928.

Wesentlicher ist: die ungeheure Expansionskraft der Kunst Shakespeares, die Weite seines Blickfeldes, sein kosmisches Denken, sein leidenschaftliches Ringen um letzte und tiefste Seinsprobleme mußte alle örtlichen, zeitlichen und völkischen Schranken überfluten. Größtes Menschentum ist Universalität, die im Bodenständigen wurzelt. Größtes Dichtertum spricht zur Welt, indem es aus und zu seinem Volke spricht. Und diese Eigenschaften sind es, die der Sendung Shakespeares ewige Geltung und ewige Vorbildlichkeit verliehen haben. —

Was also, fragen wir zusammenfassend, bedeutet Shakespeare in unserer Gegenwart?

Wir antworten: er ist ihr Erscheinung, Symbol und Hoffnung. Als Erscheinung Gegenstand der Erkenntnis; welthaltig, aber tief verbunden mit seinem Volkstum; durch die Renaissance geprägt, aber in Form und Gehalt stärkster Ausdruck germanischer Dramatik im Humorvollen, Tragischen und Märchenhaften; als Symbol Verkörperung alles dessen, was uns als höchste Sendung festlicher Bühnenkunst erscheint: Sprecher einer Gemeinschaft, deren Geschichte er mitlebt, deren Freuden, Schmerzen, Sehnsucht, deren Lieben und Hassen er die befreiende Größe seines Wortes verleiht, deren wirres Kräftespiel er klärt und durch den Bezug auf das Überweltliche heiligt. Als Hoffnung aber deutet er in die Zukunft. Wir können in innerer und äußerer Vorbereitung dem neuen Shakespeare die Wege ebnen. Ob er uns beschieden sein wird, wissen wir nicht, denn sein Kommen, wann und wo es geschehen möge, hängt nicht von unserem Willen ab, sondern allein von der Gnade.

V.

Ein letztes, besinnliches Wort gelte unserer Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die heute mit ihren nahen und fernen Freunden im neuen Reiche den alten Meister grüßt.

Der Verantwortung, die wir uns selbst und dem deutschen Volke gegenüber tragen, sind und bleiben wir uns bewußt. Sie hat in sieben Jahrzehnten treuer Arbeit in Wort und Schrift und Tat ihren unzweideutigen Ausdruck gefunden. In glückhaften wie in finsternen Zeiten ist die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft unbeirrt ihres Weges gegangen. Sie braucht den Richterspruch der Geschichte nicht zu scheuen. Dem Dienste des großen Engländer hingegen, hat sie, durch keine nörgelnde Kritik beeinflusst, an der besonderen Weihe ihrer deutschen Sendung fest-

gehalten. In ihren Reihen hat der Forscher neben dem Künstler, der Dichter neben dem Intendanten, der Kaufmann neben dem Juristen Platz und Einfluß gefunden. Nicht der Beruf entschied, sondern die Hingabe an den Wert der gemeinsamen Sache. Und wenn sie mit Befriedigung unter ihren Protektoren deutsche und ausländische Fürstlichkeiten aufzuzählen berechtigt war, so hat sie doch von Anfang an ihren größten Stolz daran gesetzt, ihr Werk zu fördern im Interesse der Gesamtheit des deutschen Volkes. Unterstand die Reihe der Veröffentlichungen, die ihren Namen trägt, wissenschaftlicher Kontrolle, so war sie doch niemals eine wissenschaftliche Gesellschaft im strengen Sinne dieses Begriffes. Nach wie vor hält sie an der Regel fest, bei ihren Vorträgen berufsmäßige Vertreter der Shakespeare-Philologie durch Redner aus anderen Arbeitsgebieten ablösen zu lassen und mißt von jeher der Mitwirkung des lebendigen Theaters, der Literatur und der Kunstkritik die größte Bedeutung zu. Nichts hindert sie daran, ein Forum zu schaffen für Alle, die sich in Forschung, Kunst, Politik und praktischer Lebensbetätigung irgendwelcher Art mit dem Genius Shakespeares auseinander zu setzen wünschen. Längst hat sie die deutsche Jugend bei ihren Tagungen freudig willkommen geheißen und in ihrer Teilnahme begrüßt, was wahrhaft lebendige Gegenwart und bestes Unterpfand kräftigen Fortblühens in der Zukunft ist. Mit ihr verbunden sieht sie einer neuen, in ihrer Wirkung noch nicht abzuschätzenden, wahrhaft dynamischen Periode der Shakespeare-Darstellung und Shakespeare-Forschung entgegen, in deren Flammen alle Schlacken ausgeschmolzen werden sollen, bis nur das reine Gold ewigen Geistes übrig bleibt. Dieses mag zerfallen, Jenes in einen anderen Zustand übergehen, manche Hoffnung unerfüllt bleiben und manche Erfüllung sich der Jugend in anderer Weise verwirklichen, als es sich das Alter vorgestellt hat, aber wie dem auch sei: uns trägt der Genius Shakespeares! Und wie der Weg, den wir heute beschritten haben, emporgeführt hat von der Not zur Verheißung, so wollen wir mit Goethe sprechen:

Die Flamme reinigt sich vom Rauch:
So rein'ge unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch —
Dein Licht, wer kann es rauben?

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Allgemeines über Shakespeare.

Ihren ausgezeichneten und auf der ganzen Welt verbreiteten Handbüchern der klassischen Philologie, «Companion to Greek Studies» und «Companion to Latin Studies» stellt die Cambridge University Press jetzt einen «Companion to Shakespeare Studies» an die Seite, etwas bescheidener im Format und weniger schwer belastet mit Inhalt, aber doch ein Handbuch der Shakespeare-Kunde, das alle allgemeinen Fragen über Shakespeare ausführlich erörtert¹⁾. Die beiden Herausgeber, der Dramaturg Harley Granville-Barker als Präsident und der Kulturhistoriker der Shakespeare-Zeit G. B. Harrison als Sekretär der englischen Shakespeare Association, haben einen Stab von vorzüglichen Mitarbeitern um sich gesammelt, mit denen sie aus 15 knappen und in ihrer Art doch erschöpfenden Aufsätzen ein geschlossenes Buch von einheitlichem Stil zusammengestellt haben. J. W. Mackail verzeichnet ganz kurz die wenigen Daten aus Shakespeares Biographie, an die die wichtigsten Nachrichten aus der mündlichen Tradition angereicht sind. Dann behandelt C. J. Sisson das Theaterwesen der elisabethanischen Zeit und weiß uns nicht nur den neuesten Stand der wissenschaftlichen Forschung, sondern auch interessante eigene Auffassungen mitzuteilen. Es ist zweifellos einer der anziehendsten Beiträge des Bandes. — H. Granville-Barker handelt fesselnd wie immer, historische Kenntnisse mit praktischer Erfahrung und gutem Geschmack verbindend über Shakespeares dramatische Kunst. — Es folgt eine geistreiche Analyse der poetischen Mittel und des Stils der Gedichte Shakespeares von George Rylands. Vielleicht hätte in beiden Artikeln die Genesis von Shakespeares Kunst, besonders in den antiken und Renaissance-Quellen etwas deutlicher gemacht werden können. — Ein allgemein gehaltener Aufsatz von G. D. Willcock behandelt die Sprache: «Shakespeare and Elizabethan English». Meisterhaft bespricht Edward J. Dent in großen Zügen Shakespeares Verhältnis zur Musik. — Den politischen Hintergrund (The national background) zeichnet aus der Fülle seiner staunenswerten Belesenheit G. B. Harrison, den kulturellen (The social background) M. StClare Byrne ebenfalls mit einer Menge anschaulicher Einzelparallelen. Über Shakespeares Quellen spricht in neuartiger Zusammenfassung A. L. Attwater, über Shakespeare und das zeitgenössische Drama Bonamy Dobrée. Vielleicht der wichtigste Beitrag ist die mit gewohnter Meisterschaft klar und überzeugend vorgetragene Zusammenfassung der von

¹⁾ A Companion to Shakespeare Studies, edited by Harley Granville-Barker and G. B. Harrison. Cambridge University Press 1934. 408 pp. (12 s. 6 d. net.)

ihm selbst geführten modernen Textkritik von der Hand A. W. Pollards. Daß er dabei die Echtheit von Shakespeares angeblichem Anteil an «Sir Thomas More» nicht nur von neuem verteidigt, sondern sogar von hier aus seine Grundsätze ableitet, wird jeder Verehrer seiner Forschungen verstehen. Dann kommt T. S. Eliot zu Wort über die ältere Shakespeare-Kritik bis zur Romantik, während J. Isaacs die neuere Kritik bespricht und die eigentliche Shakespeare-Forschung anschließt. Er erkennt auch fremutig die deutsche Mitarbeit an: Ulrici und Gervinus waren die ersten, die, den Engländern weit vorausgehend, eine Gesamtdarstellung von Shakespeares Persönlichkeit und Kunst boten. Und von der «Deutschen Shakespeare-Gesellschaft» heißt es «Its sixty-eight Yearbooks form a series of concentrated and unbroken scholarship (even in war-time) to which there is no exact parallel in any English-speaking country.» Leider muß an dem folgenden Aufsatz «Shakespeare auf der Bühne» von Harold Child gerade mit Bedauern festgestellt werden, daß er wie bei seinen Beiträgen zum Cambridger «New Shakespeare» ausschließlich das «United Kingdom» berücksichtigt. Hier ist eine erhebliche Lucke, die durch die Heranziehung eines kontinentalen Mitarbeiters wie etwa E. L. Stahl leicht ausgefüllt werden könnte. Denn die Hauptleistungen auf diesem Gebiet liegen eben außerhalb Englands. Anhänge bilden knappe Bibliographien zu den einzelnen Artikeln und eine sehr zu begrüßende chronologische Tabelle, auf der freilich die Unsicherheit und Uneinigkeit in der Datierung von Shakespeares Werken für den kritischen Leser sehr deutlich wird. Interessant ist ein dritter Anhang «A Note on the Prices of Shakespeare's Time» von A. V. Judges, der hauptsächlich auf den bekannten Untersuchungen von T. Rogers beruht. — Das Ganze ist jedenfalls ein Buch, das bald auf dem Bücherstander jedes Shakespeare-Arbeiters stehen wird.

Eine ähnliche Liste der elisabethanischen Dramen wie sie im Companion to Shakespeare Studies abgedruckt ist, jedoch mit Verteilung auf die einzelnen Dramatiker hat W. P. Barrett im Auftrag der Shakespeare Association zusammengestellt¹⁾. Sie reicht von 1584 (Lyly) bis 1623 (Shakespeare-Folio) und führt jedes einzelne Jahr mit den in ihm entstandenen Dramen an: äußerst instruktiv — und doch leidet sie an dem oben erwähnten Übelstand: daß wir bei der Mehrzahl der Stücke über die Entstehungszeit auf Vermutungen angewiesen und deshalb nicht einer Meinung sind.

Seit 1910 hat E. E. Stoll von der Universität von Minnesota einen Kampf aufgenommen gegen die Anwendung moderner psychologischer Methoden und Begriffe in der Kritik der Shakespeareschen Dramen. Er hat gezeigt, daß es nur ein ganz unhistorischer und unkünstlerischer Anachronismus ist, wenn der Kritiker glaubt ein Kunstwerk des elisabethanischen Zeitalters durch die psychologische Erkenntnis des zwanzigsten Jahrhunderts erklären zu wollen. Jetzt faßt er seine Anschauungen vom Unterschied zwischen Kunst und Natur, den der Realismus und Naturalismus im Stil des 19. Jh. zu verwischen suchte, in einem sehr geistreichen kleinen Buch zusammen über Kunst und Fertig-

¹⁾ W. P. Barrett: Chart of Plays 1584—1623. Compiled and published under the auspices of the Shakespeare Association. Cambridge University Press. 1934. (2s. 6d) 39 pp.

keit bei Shakespeare¹⁾. Das Ziel ist der Nachweis, daß nicht nur bei Shakespeare, sondern in der Literatur aller Zeiten, besonders aber in den dramatischen oder epischen Werken vor dem französischen Klassizismus, nicht die möglichst naturgetreue Charakterdarstellung beabsichtigt ist, sondern eine künstlerische Auswahl einzelner Züge, die zum Zwecke des Kontrasts im Gegensatz zur Wirklichkeit bewußt verstärkt sind. Bei den großen Dramatikern will das Ganze wirken, nicht das Einzelne, der dramatische und poetische Aufbau mehr als die Charaktere, die packende Illusion mehr als die Wahrscheinlichkeit und Lebens-treue. Nicht der Charakter an sich interessiert diese Dichter, sondern der Charakter im Kontrast, die Situation. Durch eine große Anzahl Belegstellen aus Autoren aller Zeitalter beweist der Verfasser, daß diese Einstellung bei den größten Dichtern wie bei den größten Kritikern allgemein verbreitet ist. Die großen Dramatiker sind gar nicht psychologisch eingestellt: Unwahrscheinliches in der seelischen Wandlung kommt in den besten Dramen der Weltliteratur vor. Erst Corneille und Racine sehen auf das einheitliche psychologische Bild. Das was Schücking in den Charakterproblemen bei Shakespeare als „Bruch der psychologischen Entwicklung“ getadelt hatte, wird so zum Grundsatz sowohl des antiken wie des elisabethanischen Dramas überhaupt erhoben. Es ist der äußere Anlaß, das Eingreifen der Götter, des Schicksals, das die Helden des Dramas zwingt gegen ihre Charakteranlage zu handeln. Aristoteles, Petron, Longinus, aber auch noch Dryden sehen in dieser Inkonsistenz des Kontrasts den poetischen Vorzug, der auf die Zuschauer die stärkste Wirkung ausübt. Und auch die epische Dichtung bis zum modernen Roman schafft sich solche künstlichen Situationen, die die natürliche Charakterentwicklung unterbrechen und dadurch die tragische Erschütterung herbeiführen. Stoll geht aus von seiner Untersuchung des «Othello» (University of Minnesota Studies, 1915), um zu zeigen, wie wenig Shakespeare die Handlungen im Charakter motiviert. Ich vermisste nur das doch schon in der Novelle angedeutete Moment der Rassenpsychologie: «Ihr Mohren seid so hitziger Natur, daß jede Kleinigkeit euch zu Zorn und Rache reizt» . . . «Disdemona ist eurer schwarzen Farbe überdrüssig.» Aber es ist ganz klar, daß Shakespeare keine Photographie gibt, sondern eine mit starken Strichen hingeworfene Zeichnung. Ähnlich hat Stoll 1919 eine neue Hamlet-Auffassung vorgetragen, die er hier knapp wiederholt. Er hat aber diesmal stets den Vergleich mit der Quelle gezogen, oder wenigstens mit der dem «Urhamlet» aufs engste verwandten «Spanischen Tragödie», so daß wir ein ganz klares Bild von Shakespeares dichterischer Absicht bekommen. Auch hier ist nicht der Charakter, sondern die Handlung die Hauptsache. Die Charakterzeichnungen sind ebenso zusammengedrängt wie die Geschehnisse. Gerade durch die Kluft zwischen Charakter und Handeln des Helden entsteht die Tragik. An Macbeth und Lear wird das im Anschluß an Stolls «Shakespeare Studies» (1927), ebenso nachgewiesen wie summarisch an den übrigen Dramen Shakespeares. Überall wird Übereinstimmung und Unterschied im Verhältnis zum Drama der Antike, dem der französischen Klassiker, aber auch dem der Deutschen wie der Modernen klar herausgestellt, wobei der Verfasser eine erstaunlich

¹⁾ E. E. Stoll: Art and Artifice in Shakespeare. A study in dramatic contrast and illusion. Cambridge University Press 1933. 178 pp. (7 s. 6 d.)

reiche Belesenheit mit seiner bekannten Klarheit des kritischen Urteils verbindet. Stoll ist zweifellos heute die führende Persönlichkeit auf dem Gebiet der Shakespeare-Kritik, und die kurze Darstellung seiner Ansichten, denen wir im wesentlichen zustimmen dürfen, gehört zu den Büchern der Shakespeare-Literatur, denen wir die weiteste Verbreitung wünschen.

Der schärfste und erfolgreichste Kämpfer gegen die romantischen Fälscher interessanter Dokumente — die Gilde, die uns die famose Ura-Linda-Chronik beschert hat —, vor allem gegen J. P. Collier, ist Samuel A. Tannenbaum, der eine Reihe früherer Aufsätze unter dem Titel «Shaksperian Scraps» vereinigt¹⁾. Unter den elf Aufsätzen des Bandes beschäftigen sich sechs mit Colliers Fälschungen, und es sind bei weitem die interessantesten der Sammlung. Der wichtigste steht an der Spitze: es ist der, wie mir scheint, gelungene Nachweis, daß die berühmten Notizen des Arztes und Astrologen Dr. Simon Forman von 1610 und 11, die Aufführungen von drei Shakespeare-Dramen — Macbeth, Cymbeline und Winter's Tale und einem nicht von Shakespeare verfaßten Richard II. — beschreiben, von Colliers Fälscherhand stammen. Die psychologischen Argumente sind vielleicht nicht überzeugend, aber der größte Teil der paläographischen Beweisführung ist es durchaus. Das gilt auch für die Textvergleichen. Sehr gut ist eine nachträgliche Beobachtung, die in einer Anmerkung (Notes, p. 196) beigebracht wird. Forman läßt Macbeth vor der Erscheinung von Banquos Geist sitzen und dann aufstehen: genau dasselbe verzeichnet Colliers gefälschte Perkins-Folio. Natürlich kann darauf erwidert werden, daß Collier diesen offenbaren Fehler Formans absichtlich aus dem 1836 entdeckten Tagebuch des Astrologen in die etwa 1850 gefälschte Folioausgabe eingetragen hat. Unsere heutige Kenntnis der elisabethanischen Schrift ermöglicht uns viele Ungeschicklichkeiten des Fälschers festzustellen. Ich glaube, daß auch ein dringend nötiges genaues Studium der elisabethanischen Orthographie ein ähnlich überzeugendes Mittel zur Feststellung von Fälschungen liefern würde. Eine solche Form wie sie die Überschrift Formans zeigt in «The Booke of Plaies» scheint mir äußerst verdächtig. Die anderen aufgedeckten Fälschungen Colliers sind Bemerkungen des Zensors Sir George Buck, handschriftliche Notizen auf dem Titel von «Loocrine» und «George-a-Greene», sowie das von Collier entdeckte handschriftliche Blatt von Marlowes «Massacre at Paris». Der 5. Aufsatz widerlegt mit paläographischen Gründen die Behauptung von F. P. Wilson, daß Ralph Crane das Manuskript von «A Winter's Tale» für die Folio geschrieben habe, und zeigt, daß uns nichts an der Annahme hindert, daß der Folio-Text nach Shakespeares eigenem Manuskript gedruckt wurde, das als Souffleurbuch gedient hatte und nach dem Druck weggeworfen wurde, so daß die daraufstehende Zulassungsnotiz des Zensors verloren gegangen war. Andere Aufsätze bringen sehr beachtenswerte und teilweise sofort einleuchtende Textemendationen zu einer Reihe von Shakespeare-Dramen, eine wenig glückliche Verteidigung von Shakespeares «sozialem» Empfinden (Sh.s Klassenvorurteile), endlich den versuchten Nachweis, daß «Laurentius Barioña» = Laurence Johnson der Autor, nicht der Abschreiber des alten

¹⁾ Samuel A. Tannenbaum: Shaksperian Scraps and other Elizabethan Fragments. New York, Columbia University Press. London, Oxford University Press. 217 pp. (20 s. net.)

Dramas «Misogonus» sei. Aus dem hebraischen Pseudonym des Cambridger Magisters zu folgern, daß er Jude sei, ist so töricht, daß es einer Zurückweisung kaum bedurft hatte. Ein Vorwort von Joseph Q. Adams hebt hervor, daß wir es hier mit sehr wertvollen Forschungen eines mit ungewöhnlichen Kenntnissen ausgestatteten Literaturhistorikers zu tun haben, und wir dürfen ihm darin dankbar beistimmen. Wesentlich erhöht wird der Wert des Buches durch 16 vorzügliche Faksimile-Tafeln.

B. Übersetzung und Kommentar.

Eine neue Übersetzung der Sonette darf sich fast immer rühmen, in Einzelheiten Besserungen gegenüber ihren Vorgängern zu enthalten. Denn die komplizierte Form und die starke Reimgebundenheit bedingen, daß eine ganz wortliche Wiedergabe nur selten möglich ist. Diese Übersetzung des Wieners Richard Flatter hat aber auch den Vorzug einer ungekünstelten, einfachen Sprache, die den Sinn des Originals nicht noch verdunkelt, wie es die meisten Übersetzungen der an sich nicht immer einfach ausgedrückten Gedanken von Shakespeares Sonetten tun¹⁾. Hier lesen sich die Gedichte leicht und schon; wenn der Übersetzer gelegentlich vom Wortlaut der Vorlage abweicht, tut er dies im Sinne der Vereinfachung. Natürlich können so barocke Wortspiele wie Son. 135, 136 nicht klar gemacht werden. Um aber dem Leser immer zu ermöglichen, selbst den Sinn und Ausdruck Shakespeares zu erkennen, druckt Flatter den englischen Text nach der Arden Edition neben der Übersetzung ab — ein Verfahren, das gewiß seine Leser begrüßen werden.

Der 1929 verstorbene Wiener — eigentlich Czernowitzer — Anglist Leon Kellner hatte in seinem Shakespeare-Wörterbuch neue Interpretationen vieler Dramenstellen auf Grund des von ihm festgestellten Wortgebrauchs Shakespeares vorgeschlagen. Er hatte dann weiter in seinem Versuch einer Shakespeare-Paläographie («Restoring Shakespeare») auf Grund der elisabethanischen Schriftzüge zahlreiche Stellen des englischen Shakespearetextes zu emendieren unternehmen. Die Ergebnisse dieser Arbeiten sollten die Grundlage für einen neuen Shakespeare-Text mit ausführlichem Kommentar bilden, von dem bei seinem zu früh erfolgten Tode das Manuskript für vierzehn Dramen fertig vorlag. Den Bemühungen von Josef Schick und dem Opfermut des Verlegers von Kellners anderen Arbeiten ist es zu verdanken, wenn wir diesen nachgelassenen Torso wenigstens im Druck erhalten. Walther Ebisch, der fleißige Kompilator der Shakespeare-Bibliographie hat sich der großen Mühe unterzogen, das Manuskript herauszugeben²⁾. Die behandelten Stücke sind vom Herausgeber (vielleicht nicht ganz praktisch) chronologisch angeordnet. Es ist die Historie

¹⁾ Shakespeares Sonette, englisch und deutsch. Übertragung von Richard Flatter. Saturn-Verlag, Wien 1934.

²⁾ Leon Kellner, Erläuterungen und Textverbesserungen zu vierzehn Dramen Shakespeares. Aus dem Nachlaß herausg. von Walther Ebisch. [Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig, Forschungsinstitut für neuere Philologie III, Anglistische Abteilung unter Leitung von L. L. Schücking. Bd. IV.] Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1931. 354 S.

«King John», die Tragödien «Caesar», «Hamlet», «Othello», «Macbeth», ferner «Troilus» und die Komödien «Mids.», «Merchant», «Wives», «Ado», «As you like it», «Twelfth Night», «Measure» und «Tempest». Daß die Erläuterungen und die Textverbesserungen ohne den Text geboten werden, wird man durchaus berechtigt finden: ein neuer Textabdruck hätte das Buch nur verteuert. Vielleicht hätten aus den Erläuterungen auch noch manche herausgestrichen werden können, um das Buch zu entlasten. Wenn in der ersten «Hamlet»-Szene der Ausdruck «bitter kalt» erläutert wird: «in dieser Redensart klingt die ursprüngliche Bedeutung von bitter, nämlich beißend, nach» — so mag das an sich wohl richtig sein (obwohl auch das «Beißen» der Kälte ebenso metaphorisch ist wie das einer bitteren Flüssigkeit), aber es gehört nicht zur Aufhellung der Hamlet-Stelle. Kellner selbst hätte das vielleicht vor dem Druck noch weggestrichen. In derselben Zeile heißt es: «much thanks: much ist hier noch Adjektiv, wie ae. micel, me. muchel, aus dem es hervorgegangen ist». Aber es unterscheidet sich doch gar nicht von much vor Stoffnamen und Abstrakten: much ink wie much pleasure, much gratitude; da ist es doch heute auch noch Adjektiv. Diese eigentlich philologischen Anmerkungen, in denen Kellner nicht immer glücklich ist, hätten ruhig wegbleiben können. Denn wir bekommen noch eine reiche Ausbeute an geistreichen und sehr erwägenswerten Bemerkungen, die ein nochmaliges Überdenken wohl verdienen und eine ganze Reihe origineller Erklärungen, die man gerne annehmen wird. Bei den Worterläuterungen und Wortübersetzungen tritt ja das auch im Wörterbuch zu bemerkende Streben auf, die von der ursprünglichen am weitesten abweichende Bedeutung herauszustellen. In den Textverbesserungen wird man gut tun, sich jede Erklärung durch Buchstabenverwechslung in Shakespeares Manuskript selbst vorzuschreiben. Aber auch hier winkt dem kritischen Leser reiche Belehrung als Lohn. Da Kellner aus dem immer wieder bemerkbaren Streben nach Selbständigkeit heraus oft gerade die am meisten kommentierten Stellen übergeht, wird man sein Buch mit Vorteil an der Seite einer anderen kommentierten Ausgabe benützen. Ich könnte mir denken, daß es auch für unsere Lehrer an höheren Schulen, die in ihrer Klasse eines der 14 Shakespeare-Stücke erläutern, mit sehr viel Nutzen herangezogen wird.

C. Allgemeines über das elisabethanische Drama.

Die Entwicklung des vor-shakespeareschen Dramas im 16. Jh. hat mit gewohnter Meisterschaft Frederick S. Boas¹⁾ in einem kleinen Bande dargestellt, der ursprünglich als Seitenstück zu seiner Einleitung zu Shakespeare in den «World's Materials» gedacht war, aber sich viel größer und vollständiger ausgewachsen hat. Überall ist das Drama in die allgemeine kulturelle und politische Entwicklung unter den Tudors hineingestellt und so namentlich die äußere Geschichte vortrefflich klargemacht. Ich selbst habe in meiner Darstellung in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft, die Boas wohl nicht zu Gesicht gekommen ist, mehr die Entwicklung des dramatischen Kunststils betont, so daß ich diese Ergänzung freudig begrüße. Die Schuldramen, vor allem die englischen und lateinischen Studentenstücke, sind hier zum ersten

¹⁾ Frederic S. Boas, An Introduction to Tudor Drama. Oxford. At the Clarendon Press, 1933. 176 S. (3 s. 6 d. net.)

Male in ihrer Bedeutung gebührend herausgestellt. Für Udalls Royster Doyster glaube ich Terenz («Eunuchus») statt des bisher, und auch von Boas noch, allein erwähnten Plautus («Miles gloriosus») als Handlungsquelle nachgewiesen zu haben; für den Gorboduc die italienische (Dolce) statt der lateinischen Tragödie (Seneca), die auch hier wieder als das einzige Muster der beiden Verfasser angeführt wird. Sehr instruktiv ist das Kapitel über Masques and Pageants, nur würde ich gerne Lyly, als dessen hauptsächliches Stilmittel im Lustspiel ich den von Boas nicht erwähnten Parallelismus ansehe, aus jenen Spielen abgeleitet haben. Es folgt dann ein Kapitel über Thomas Kyd und die Rachetragödien. Hier glaube ich die «Spanische Tragödie» als Nachahmung des «Urhamlet» und somit die frühere Entstehung des letzteren dargetan zu haben. Die einzelnen Charaktere und Motive der frei erfundenen «Spanischen Tragödie» sind ja nur Wiederholungen aus dem «Hamlet», wie wir ihn aus Belleforests Novelle kennen. Der nächste Abschnitt behandelt die Historien von Bales «King Johan» bis A. Munday's Robin-Hood-Dramen. Wenn Boas den «1. Teil Richards II.» (Thomas Woodstock) deshalb zeitlich zu «Cromwell» und «Sir T. Moore» stellen will, weil in diesen Stücken nicht ein König, sondern ein sonstiger hoher Führer im Mittelpunkt stehe, so kann man doch dasselbe vom «1. Teil Heinrichs VI.» (Talbot) behaupten, der doch etwa ein Jahrzehnt vor «Cromwell» angesetzt werden muß. Indes die Stellung des Dichters ist hofisch-ritterlich in «1. Rich. II.» und «1. Hen. VI.», aber bürgerlich in «Cromwell» und «Moore». Die Krönung des «Tudor-Dramas» bildet dann Marlowe, von dem Boas ein äußerst fesselndes Bild zu zeichnen weiß. Das Schlußkapitel endlich zeigt uns Marlowes Genossen, die «University Wits» und ihre Experimente: Peele, Greene, Lodge und Nashe. Das Bändchen kann ganz besonders unseren Studenten empfohlen werden, aber auch der Forscher wird sich hier gerne über die Stellung eines so ausgezeichneten Kenners wie Boas zu den viel behandelten Problemen orientieren.

War die elisabethanische Zeit in bezug auf die gesteigerte nationale Begeisterung des englischen Volkes wirklich ein Seitenstück zum Zeitalter des Pericles in Athen, des Augustus in Rom oder des Roi Soleil in Frankreich? Richard V. Lindabury in Princeton möchte diese Frage auf Grund seiner sehr fleißigen Statistik des elisabethanischen Dramas negativ, oder wenigstens nicht uneingeschränkt positiv beantworten¹⁾. Er findet zwar Stolz auf England, Haß gegen seine Feinde, eine gewisse Bewunderung seiner Verteidiger, Verehrung seiner Königin deutlich im Drama kundgetan. Aber er meint, daß der Patriotismus als Anregung zum dramatischen Schaffen nicht die Rolle spiele, die man ihm zuzuschreiben pflegt. Ich weiß nicht, ob seine statistische Methode fähig ist, dieses psychologische Moment richtig zu erfassen. Ein notwendiger Mangel seiner Methode ist, daß er das elisabethanische Drama als Einheit behandeln muß. Daß er es scharf (mit dem Todesjahr der Königin) vom jakobitischen Drama scheidet, mag durch die Figur der beliebten Königin Elisabeth

¹⁾ Richard Vliet Lindabury: A Study of Patriotism in the Elizabethan Drama [Princeton Studies in English, Number 5]. Princeton University Press. London, Humphrey Milford, Oxford University Press. 1981. 218 pp. (10 s.)

gerechtfertigt sein. Aber abgesehen von ihr scheidet er alle persönliche Betrachtung, jeden Blick auf die Personen der Dramatiker, aus. Ganz gewiß haben wir verschiedene Formen des Patriotismus bei Männern so verschiedenen Charakters wie Marlowe, Shakespeare, Jonson, Heywood. Was uns Lindabury bietet, ist eine sehr interessante Übersicht über die «patriotischen» Äußerungen der Dramen, über England und die Engländer, ihre Erziehung und ihr Lob des Krieges; über fremde Nationen und deren Sitten, die fremden Kaufleute und Handwerker in London, über Katholiken und Puritaner; über die Beurteilung der Soldaten und Seeleute als Verteidiger der englischen Unabhängigkeit, über die Treue der Engländer zu ihrer Königin und über diese selbst. Gerade in der Fülle des beigebrachten Materials und den vielen interessanten Einzelheiten scheint mir der Hauptwert der Arbeit zu liegen.

Einen neuen wichtigen Beitrag zur stenographischen Textüberlieferung der Shakespeare-Zeit bringt A. T. Price bei (Another Shorthand Sermon) in den *Essays and Studies in English and Comparative Literature* der Universität Michigan¹⁾. Es handelt sich um einen Druck von 1589 nach stenographischem Manuskript von einer Predigt des puritanischen Pfarrers Stephan Egerton, die dieser später, 1603, in authentischer Ausgabe nochmals veröffentlicht hat. Die erste Ausgabe, «taken as it was uttered by Characterie», steht zu dem zweiten Druck, der allerdings nur ein vom Autor durchkorrigierter Abdruck des ersten ist, in demselben Verhältnis wie manche Quartausgaben von Shakespeares Dramen zu dem Druck in der Folio 1623. Das Wichtige ist eben, daß uns bei der Predigt Egertons gleichfalls beide Fassungen erhalten sind wie bei Shakespeare, und wie bei einer früher, 1922, von demselben Forscher entdeckten, in doppelter Fassung überlieferten Predigt von Henry Smith (vgl. *Sh.-Jb.* 59/60, 192). Auch diesmal bekommen wir dasselbe Bild: der stenographisch überlieferte Text ist durchweg schlechter, aber gelegentlich vollständiger als der authentische und zeigt die charakteristischen falschen Auflösungen der Siglenschrift von Timothy Bright. — Die anderen Aufsätze des Bandes sind ebenfalls sehr beachtenswert, dürfen uns aber hier nicht beschäftigen. Die Geistesgeschichte der englischen Renaissance erfährt eine interessante Beleuchtung durch den fünften der sechs Artikel: «Early English Travellers to Greece and the Levant» von Warner G. Rice. Auf den Dialektgebrauch im Drama der Restauration weist schließlich der letzte Aufsatz hin: «Thomas Shadwell and the Lancashire Dialect» von Harold Whitehall.

Eine Schülerin von Walzel, Magdalene Klein, glaubte ein «Neues Formprinzip» bei Shakespeare entdeckt zu haben, das seine Verwendung von Vers und Prosa regelt. Gegen ihre Aufstellungen wendet sich vor allem eine Münsterer Dissertation von Bernhard Scherer²⁾, die überzeugend nachweist, daß der Gebrauch von Vers und Prosa bei Shakespeare genau denselben

¹⁾ *Essays and Studies in English and Comparative Literature*. By Members of the English Department of the University of Michigan. Ann Arbor. Univ. of Michigan Press.

²⁾ Bernhard Scherer: *Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares*. Ein Beitrag zum Studium der Formtechnik im englischen Renaissancedrama. 1932. Druck von W. Postberg, Bottrop i. Westf. [Dissertation Münster.] 60 pp.

Regeln folgt wie bei seinen Zeitgenossen. Zu diesem Zweck werden die Dramen der jüngeren Zeitgenossen Shakespeares einer sorgfältigen Prüfung unterworfen. Den Ausgangspunkt bilden die Stücke von Ben Jonson, bei dem die bewußte Handhabung einer Regel ohne weiteres angenommen werden kann. Jonson geht vom Prosa-Vers-Drama seiner ersten Periode zum Ganz-Vers-Drama über. Aber auch hier behält er zweierlei Stellen in Prosa bei: Briefe und allgemeine Aufrufe sind stets in Prosa, sodann sprechen die Zuschauer beim Schauspiel im Schauspiel (oder die Kritiker der Einleitungen) ebenfalls Prosa. Lied-einlagen, von denen Frl. Klein behauptet hatte, sie kamen nur in Prosastellen vor, haben auf ihre Umgebung ebensowenig Einfluß wie bei Shakespeare. Im übrigen ist Jonsons Regel in den Prosa-Vers-Dramen wie in den Maskenspielen: «lyrisch-poetische und pathetisch-gehobene Stimmungen von dem niedrigsten Grad bis zur höchsten Ekstase sind bei Jonson durch den Vers charakterisiert, grob-realistische oder unpathetische und nüchterne Stimmungen sind als wesentlicher Grund für die Anwendung der Prosa zu bezeichnen.» Dasselbe wird nun im Prinzip auch für die Dramen von Beaumont, Fletcher, Chapman, Marston, Tourneur, Webster, Heywood, Middleton, Massinger und Ford nachgewiesen. Von dem von Frl. Klein vermeintlich entdeckten neuen Formgesetz bleibt also nichts übrig, als was sie mit der älteren Erklärung Delius-Jantzen-Bordukat gemeinsam hat. Das wird von Scherer in einem besonderen Kapitel «Die Anwendung: Shakespeare» ausführlich dargetan. Den oft polemischen Ton wird man der fleißigen und scharfsinnigen Arbeit zugute halten dürfen, deren Aufgabe es ja war, auf Grund neuen Materials die mit so großem Selbstbewußtsein vorgetragenen Thesen der Bonner Arbeit zu widerlegen.

D. Die Bühne zu Shakespeares Zeit.

Die Untersuchung der elisabethanischen Bühnenverhältnisse ist besonders durch die Publikation einiger Originaltexte gefordert worden, die uns treffliche Beispiele von Regieexemplaren repräsentieren — Massingers Manuskript von «Believe as you list» (Egerton 2828) und der Quartdruck seiner «City Madam», sowie die Sammelhandschrift Egerton 1994 — zuletzt vor allem durch Gregs prachtvolle «Dramatic Documents» (vgl. Sh.-Jb. 68, 156). Auf dieses Material und umfangreiche eigene Untersuchungen stützt sich der interessante Vortrag von J. Isaacs vor der Londoner «Shakespeare Association» über «Production and Stage-Management at the Blackfriars Theatre»¹⁾. Er hat mit Recht die Volkstheater ausgeschaltet, um einmal die Aufführung auf den Privat-theatern, von denen das Blackfriars-Theater den meisten Stoff bot, genauer festzustellen. Wer leitet die Aufführung? — Autor, Regisseur, Souffleur, Inspekteur (nach unserer deutschen Bezeichnung, von der die englische beträchtlich abweicht) — Wann ist Musik üblich (Aktpausen)? — Regiebuch und Scenarium — Bühnenfelder und Bühneninventar — endlich musikalische Begleitung: das sind die Punkte über die wir, freilich mehr andeutend als ausführlich, Auskunft erhalten.

¹⁾ J. Isaacs: Production and Stage-Management at the Blackfriars Theatre. [The Shakespeare Association.] London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1933. 28 pp. (2 s.)

E. Shakespeares dramatische Zeitgenossen.

Die große Marlowe-Ausgabe unter der Redaktion von R. H. Case schließt mit dem 6. Bande, «Edward II» von H. B. Charlton und R. D. Waller in Manchester herausgegeben, ab¹⁾. Diesmal lag eine vortreffliche Neuausgabe von W. D. Briggs von der Stanford University (1914) vor, die mit ihrem umfassenden Kommentar für eine neue Texterklärung nicht viel Raum ließ. Hier ist nicht jede Hinzufügung eine Besserung. Akt 2, Sz. 2, Z. 66 redet Eduard seine Gemahlin familiär mit «Sib» an. Das erklären die neuen Herausgeber als «literally, kinswoman, but here, wife. The word is common to all Germanic languages in the sense of kinship or kinsman» — also deutsch «Sippe». Und das soll Gattin bedeuten? In Wirklichkeit ist es eine Koseform für «Isabel», den Namen der Königin, den man häufig mit Sibyl (Sybil) verwechselte. Ebenso redet Richard II im alten Drama (1 Rich. II) seine Königin mit «Nan» für Anna an (Z. 50²⁾). Dieses Stück hätte vielleicht überhaupt mehr herangezogen werden sollen und dafür manchen Aufschluß gegeben, wie die Anmerkungen bei Briggs beweisen. Aber in anderen Dingen konnten die Herausgeber eigene Wege gehen. Das Wichtigste ist die genaue Erörterung des Datierungsproblems, wo sie die neuen Untersuchungen von Peter Alexander über «Henry VI» verwenden konnten. Sie kommen mit genauer Abwägung aller Gründe zu dem Ergebnis, daß «Edward II» wahrscheinlich im Herbst 1591, später als die 1591 angesetzten 2. und 3. Teile von «Henry VI», entstanden, aber erst im Dezember 1592 durch die neugegründete Pembroke-Truppe in London aufgeführt worden sei. Der am 3. 4. 1592 zum Druck angemeldete «Arden of Feversham» zeigt etwa 80 Entlehnungen aus «Edward II» (Crawford, Sh.-Jb. 39, 74) und ähnliche Entlehnungen finden sich in Kyds «Solyman and Pessed» (lic. 30. 11. 1591). Nach Kyds Mitteilung an den Lord Keeper arbeitete er 1591 mit Marlowe zusammen im gleichen Zimmer im Hause eines Lords, den ich vor 32 Jahren Sh.-Jb. 38 (1902), 281 als den zweiten Grafen Pembroke identifizieren wollte; ein Gedanke, den jetzt auch Peter Alexander ausgesprochen hat. Freilich läßt sich bei den wenigen erhaltenen Nachrichten die Existenz der Pembroke-Truppe erst von Oktober 1592 an nachweisen. Aber dieses Argumentum ex silentio wird uns doch nicht hindern zu glauben, daß Marlowe «Edward II» 1591 für die Pembroke-Truppe schrieb, die die Aufführung bis zur Aufhebung des Theaterverbots, das von Juni bis Dezember dauerte, verschieben mußte. Marlowe steht hier unter dem Einfluß Shakespeares, der selbst wieder zu ihm als Meister aufblickte. Praktisch ist an der Neuausgabe, daß sie die durch Briggs aufgegebene Einteilung in Akte und Szenen wieder aufnimmt, die das Auffinden einer Stelle wesentlich erleichtert. Wir dürfen den Herausgebern gratulieren zur Vollendung dieser stattlichen Ausgabe, die unsere Kenntnis von Shakespeares größtem Vorgänger auf vielen Gebieten erheblich gefördert hat.

¹⁾ The Works and Life of Christopher Marlowe. General Editor E. R. Case. Edward II ed. by H. B. Charlton and R. D. Waller. Methuen & Co. Ltd., London. 226 pp. (8 s. 6. d.)

²⁾ Vgl. das vertrauliche Nell für Eleanor in «2 Henry VI» und für Helena in «Troilus».

Stellung zum Puritanismus aus der Tatsache, daß er St. Georg als Muster des christlichen Ritters hinstellt, den interessanten Schluß ziehen, daß er die Auffassung der Kirche von England im Gegensatz zum Puritanismus vertrete. Solche literarhistorische Folgerungen werden sich gewiß noch manche ziehen lassen aus dem reichen, mit ausgezeichnete historisch-philologischer Genauigkeit zusammengetragenen Stoff, den der Verf. zu einem höchst anziehenden Kulturbild zusammenzufassen weiß. Dafür wird ihm die künftige Forschung noch Dank wissen. Aber schon jetzt erfahren die geistigen Strömungen der Tudorzeit durch diese Beleuchtung von der katholischen Seite her eine wichtige Erhellung.

II. Einzelreferate.

Madeleine Doran, Ph. D., *The Text of King Lear*. Stanford University Publications. Univ. Ser. Lang. & Lit. Vol. IV 2. Stanford U. P. 1931. 148 S. 8°.

Die Untersuchung über die drei Erstdrucke des Leardramas — die Fol. (1623), Q_1 (1608) und Q_2 (1619) nimmt den Shakespeare liebenden Leser sofort gefangen durch die Fülle von Licht, die auf das sonst dunkle Kapitel elisabethanischer Buchherstellung fällt. Auf die Arbeiten von McKerrow und Greg aufbauend, trägt die Verfasserin zunächst eigene Beobachtungen über Druckfehler und Varianten in den beiden Quartos zusammen; auf Grund dieser Beobachtungen scheidet Q_2 als bloße Neuauflage von Q_1 und daher als für die Textgestaltung nebensächlich aus; der Weg wird frei für die Gewinnung wichtigerer Ergebnisse, die im folgenden zusammengefaßt werden.

Wie verhalten sich Fol. und Q_1 ? Das Verdienst der Verfasserin ist es, die bisherige und auch von Chambers noch aufrecht erhaltene Auffassung — Fol. sei auf Grund eines Exemplares von Q_1 , das nach dem Theatermanuskript verbessert und gekürzt sei, gedruckt worden — durch eine einleuchtendere und darum bessere Texttheorie ersetzt zu haben. Das Exemplar der Quarto mit derartig vielen handschriftlichen Besserungen wäre für den elisabethanischen Drucker schwerlich die geeignete Vorlage gewesen. Die Folioausgabe wäre dann kaum so gut ausgefallen, wie sie tatsächlich ist. Und noch viel weniger Wahrscheinlichkeit hat die von anderen aufgestellte Hypothese, ein durchkorrigiertes Exemplar der Q_1 sei im Theater als Souffleurbuch benutzt und später in der Fol. abgedruckt worden. Der arme Souffleur, der sich da hätte durchfinden sollen!

Da aber nun einmal unleugbare Übereinstimmungen zwischen Q_1 und Fol. bestehen, nimmt die Verfasserin gemeinsamen handschriftlichen Ursprung an: Q_1 ist der Abdruck von Shakespeares Originalmanuskript, das man dem Drucker überlassen hatte, nachdem eine für Zwecke des Theaters unter Anleitung des Dichters gekürzte Abschrift hergestellt worden war. Diese Abschrift lag später dem Drucker der Folio vor. Jenes Originalmanuskript Shakespeares, das die Q_1 wiedergibt, trägt aber auch schon Spuren einer Umarbeitung und Erweiterung durch den Dichter selbst. Von diesen Änderungen, oder vielmehr von den dadurch hervorgerufenen Unsicherheiten stammen die Fol. und Q_1 .

gemeinsamen Fehler. — Soweit reicht Fr. Dorans gründliche und wohl abschließende Darstellung. Die „Vorgeschichte“ des Textes, die Frage nach der Entstehungszeit und ersten Aufführung, wird von der Verfasserin nur kurz gestreift, da hier Vermutungen an Stelle beweisbarer Tatsachen treten. Immerhin scheint eins noch bemerkenswert: Die Tätigkeit des Zensors zeigt sich erstaunlicherweise nur in der Folio; also hat die Theaterhandschrift, nicht das bearbeitete Originalmanuskript, dem stellvertretenden Master of the Revels, Sir George Buc, vorgelegen. Nun trägt aber die Q₁ dennoch den Zensurvermerk. Bezieht sich das auf die frühere, kürzere Fassung des Dramas, die dann schon 1605 über die Bühne gegangen wäre? Es würde das zu der Annahme stimmen, daß die Quarto des alten Leirdramas von 1594, die 1605 erschien, sich in ihrem bekannten Titelvermerk («as it has been diverse and sundry times acted») schon den Erfolg des Shakespeare-Stückes zunutze mache.

Die Verfasserin ist auf dem Boden der Tatsachen geblieben. Daraus wird ihr niemand einen Vorwurf machen. Im Gegenteil. Die Verlässlichkeit und Gründlichkeit des Buches scheint seinen Hauptwert auszumachen. Hier ist — auch in zahlreichen neuen Beurteilungen des gängigen Shakespeare-Textes — gute Vorarbeit für die nächste kritische Ausgabe getan.

Sorau N./L.

Peter Süßkand.

Dr. J. Decroos: Shakespeare's Sonnetten, met Inleiding en Aanteekeningen. Verlag «Steenlandt» Kortrijk, o. J. (1933).

Immer wieder finden sich Künstlernaturen, die beim liebevollen Versenken in Shakespeares Sonette einem so starken Reiz unterliegen, daß sie die Aufgabe einer Nachdichtung auf sich nehmen. Aber das Rätsel, das die Gestaltung des Originals umschwebt, der festgefügte Aufbau der gewählten Dichtungsform und die Flüchtigkeit des lyrischen Odems bereiten so große Schwierigkeiten, daß es sich kaum ermeszen läßt, wieviel Verzweiflungsstunden bis zum Gelingen der Arbeit ausgekostet werden müssen. Um so auffälliger ist die Tatsache, daß jetzt zwei Übersetzungen in niederländischer Sprache fast gleichzeitig erscheinen. Ihre Autoren, Alb. Verwey¹⁾ und J. Decroos, sind beide Wissenschaftler und Dichter. Auf beider poetisches Werk haben Shakespeares Sonette einen bedeutenden Einfluß ausgeübt²⁾.

Bereits 1927 hatte Decroos eine Übersetzung von 30 Shakespeare-Sonetten beim Verlag De Sikkels, Antwerpen, herausgegeben³⁾. Für die hier zur Besprechung stehende vollständige Übersetzung hat er nun die Reihenfolge übernommen, die Denys-Bray für die ursprüngliche hält. Die einzelnen Stücke werden zu Gruppen zusammengefaßt, und es wird mit Hilfe von ausführlichen Überschriften versucht, dem Leser die psychologische Verkettung dieser Gruppen zu zeigen.

Es ergeben sich drei Hauptteile: 1. Stücke aus dem *Passionate Pilgrim*,

¹⁾ Shakespeare's Sonnetten, nagedicht door Albert Verwey (Uitgeverij v/h C. A. Mees, Santpoort, 1933).

²⁾ Über Shakespeare und Verwey vgl. den Artikel von Decroos in *Leuvense Bijdragen* XXV, S. 186—200.

³⁾ Vgl. *Shakespeare-Jahrbuch* 1927, S. 217f.

2. Der blonde Jüngling, 3. Die dunkle Dame. Decroos setzt sich nicht mit der Frage auseinander, welchem jungen Mann die Sonette des zweiten Teiles galten. Er erwähnt kurz den Grafen von Pembroke und den Grafen von Southampton, übergeht aber William Hughes, für den Alfred Douglas sich in seiner «Wahren Geschichte der Sonette Shakespeares» neuerdings wieder einsetzt.

Strophen- und Reimschema sind in der Übersetzung dem Muster getreu nachgebildet. Die Verszeile aber beschreibt Decroos als einen fünffüßigen Jambus. Da er nun nicht überall - - - usw. lesen kann, fügt er hinzu: «der erste Fuß, bisweilen auch — aber seltener — ein anderer Fuß mitten im Vers, kann durch einen Trochäus ersetzt werden.» Seine Beispiele sind:

Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel
Richer than wealth, prouder than garments' cost.

Man sollte meinen, daß Andreas Heusler mit den Jamben im germanischen Vers aufgeräumt hätte. An Stelle von fünffüßigen Jamben lesen wir doch fünftaktige Reihen mit oder ohne Auftakt und mit Ikten, denen schwachtonige Silben folgen können.

Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel
/ ˘ x / ˘ / ˘ x / ˘ x x / ˘
oder: Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel
/ ˘ x x / ˘ x / ˘ x / ˘ x / ˘
Richer than wealth, prouder than garments' cost
/ ˘ x x / ˘ / ˘ x x / ˘ x / ˘

Wie wirkungsvoll der Rhythmus dabei den Sinn unterstützen kann, zeigt die Zeile

Like as the waves make towards the pebbled shore (LX)
/ ˘ x x / ˘ x / ˘ x x / ˘ x / ˘

Diese Zeile erklingt denn auch bei Decroos im schleppenden «Jambenton» mit einem Ersatztrochäus:

Lijk naar een schelpen strand de baren rollen
während der Vers bei Verwey hier vorwärts hastet:

Zoals de golven naar het schelpige strand . . .

Der Sinn des einzelnen Verses weicht in einigen wenigen Fällen von der gewöhnlichen Auffassung ab, so z. B. im Sonett 23 (alte Zählung Nr. VIII), Zeile 11—12:

Resembling sire and child and happy mother,
Who, all in one, one pleasing note do sing: —

eine Stelle, die Decroos so versteht, als ob das Kind eine Harmonie darstellt, die von der gegenseitigen Liebe der Eltern erzeugt wurde. Daß Vater, Mutter und Kind hier nicht singen, kann man dem Übersetzer glauben, um so mehr als in Zeile 13 die Worte «a speechless song» vorkommen.

Wie im Jahrbuch 1927 der Schliff und die Musikalität der Sprache Decroos' gerühmt wurde, so darf auch hier dieses Lob mit vollem Recht für die ganze Gedichtsammlung wiederholt werden. Abgesehen von dem übermäßigen Gebrauch der unschönen Wörtchen «dies» und «wen» gewährt die Übersetzung dem Leser Freude; sie vermittelt auf jeder Seite ein direktes Erlebnis, und das

ist ein Vorzug, der in einer lyrischen Nachdichtung nicht stark genug hervor-
gehoben werden kann.

Zum Schluß möge eine Strophe in der Übersetzung von Verwey und Decroos folgen um zu zeigen, wie die beiden Übersetzer sich mit den Schwierig-
keiten des Originals abgefunden haben.

(XXX) Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.

Verwey: De vroegre grief wordt grievende herdacht
En moeizaam tel ik over, leed om leed,
De droeve lijst van lang beklagde klacht,
Die 'k nieuw betaal, of ik 't niet eermaals deed.

Decroos: Reeds lang doorstreden kwelling komt me kwellen,
En, smart voor smart, moet ik van menigvuldig
Verduurd verdriet de reekning óvertellen
En weer voldoen, als was ik ze nog schuldig.

Wirklich hartklingende Verse scheinen mir in dem Werk von Decroos
weniger oft vorzukommen.

Berlin-Steglitz.

Michael van de Kerckhove.

Die erste Deutsche Romeo-Übersetzung, herausgeg. von E. H. Mensel.
Smith College Studies in Modern Languages Vol. XIV, Nos. 3—4, April-Juli
1938.

Die Arbeit bedeutet insofern einen Fortschritt gegenüber dem Aufsatz
von K. Brunner im Archiv für das Studium der Neueren Sprachen, Bd. 153,
als der Verfasser sich zur Herausgabe der ganzen Übersetzung entschlossen hat.
Er hatte das Straßburger Exemplar der Sammlung: *Neue Probstücke der Eng-
lischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzt von einem Liebhaber des guten
Geschmacks. Basel, bey Joh. Jacob Schorndorff. MDCCLVIII*, in dessen 2. Teil
sich die Übersetzung von «Romeo und Julia» befindet, 1910 in Händen und wollte
seinen Neudruck danach einrichten. Auch das Basler Exemplar ist verglichen
worden. Dann aber hat Mensel in der Universitätsbibliothek von Princeton
ein weiteres Exemplar der «Probstücke» entdeckt, das er nun, 32 Jahre später,
benutzen konnte. Es sind also nun vier Exemplare der «Neuen Probstücke»
bekannt geworden: das Innsbrucker, das K. Brunner seinem Aufsatz zugrunde
legte, das Straßburger, das Basler und das Princetoner Exemplar. Daraus
geht ohne weiteres hervor, wie verdienstvoll der Neudruck der «Romeo»-Über-
setzung aus dieser Sammlung ist, der ersten Shakespeare-Übersetzung in Blank-
versen in Deutschland. Sie ist nun für Anglisten und Germanisten leicht zugäng-
lich geworden, während das Ausleihen der Originalexemplare auf alle Fälle mit
Schwierigkeiten verknüpft war. Die «Probstücke» sind anonym herausgegeben
worden, und Brunner hatte nur einen Schweizer aus dem Bodmerkreis als Über-
setzer vermuten können. C. Chr. Bernoulli, der frühere Oberbibliothekar
der Basler Universitätsbibliothek, glaubte, wie Mensel mitteilt, ihn in dem

Basler Germanisten Johann Jakob Spreng, einem Freund Bodmers, zu sehen, aber eine noch ungedruckte Dissertation von Hans Kury stellt einwandfrei fest, wie mir G. Binz gutigst mitteilt, daß der Übersetzer der «Probstücke» Simon Grynaus war (1725—1799), ein Angehöriger des seit Jahrhunderten in Basel ansässigen Theologengeschlechtes, wie auch Mensel richtig vermutet. Kury ist es gelungen, jeden Zweifel zu lösen: Symon Grynaus ist der Übersetzer. Kury fand in der Lebensbeschreibung des S. G. unter den Werken desselben die «Neuen Probstücke der Englischen Schaubühne» aufgeführt (Supplement zu Hans Jakob Leus Allgemeinem helvetisch-eidgenössischen oder schweizerischen Lexikon, Suppl. Teil 2: D—H. Zurich 1787, S. 634f.). Die Supplementbände stammen von Hans Jakob Holzap; der Band, in dem sich die Eintragung findet, stammt aus dem Jahr 1787. Da lebte Simon Grynaus noch und würde gewiß eine Korrektur vorgenommen haben, wenn die Eintragung falsch gewesen wäre. Hoffentlich bringt nun die Arbeit Kury's auch noch eine weitere Charakteristik des S. G. über sein Verhältnis zu England, seine Beziehungen zu den Büchersammlungen der Frey-Grynaischen Stiftung (einer Stiftung des Professors Joh. Ludwig Frey und seines Freundes Johann Grynaus aus dem Jahr 1759). Die Büchersammlungen, die sich jetzt in der Basler Universitätsbibliothek befinden, enthalten außer anderen wertvollen englischen Originalen, ein vortrefflich erhaltenes Exemplar der zweiten Shakespeare-Folio aus dem Jahre 1632. S. G. war eine Zeitlang Kustos der Stiftung. Befinden sich die Originale seiner Übersetzungen in der Bibliothek? Hat er neben der Bearbeitung von «Romeo und Julia» durch Garrick vielleicht auch die Folio benutzt? Auch wäre ein Wort zu sagen über die anderen Übersetzungen des S. G. aus dem Englischen, die Lessing in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, Teil 2, Stück 19, Brief 39 einer eingehenden Kritik gewürdigt hat. Und wie stand Wieland zu Grynaus und seiner Übersetzertätigkeit? Er war 1752—1759 in der Schweiz, und 1758 sind die «Probstücke» erschienen. 1762—1766 kam Wielands Gesamtübersetzung der Werke Shakespeares heraus. Vielleicht geben die ungedruckten Briefe des S. G. an Bodmer (im Nachlaß Bodmers) Aufschluß. Wir wollen das Erscheinen der Arbeit von Hans Kury abwarten. H. H. (Göttingen).

Zeitschriftenschau.

Von

Hubert Pollert und Jos. Wilh. Kindervater.

I. Shakespeares Leben.

A. Brandl berichtet über einen im Juniheft 1933 der Zeitschrift «Atlantic» (Washington) erschienenen Aufsatz von J. Leslie Hotson. Darin wird nachgewiesen, daß einer der drei Bevollmächtigten, die Shakespeare 1613 in einer Kaufurkunde nennt, und zwar William Johnson, der Besitzer der berühmten Mermaid Tavern war. Hotson hat es verstanden, die Welt um diesen Wirt herum, in der auch der Dichter heimisch war, lebendig werden zu lassen (Archiv 88, 1933. S. 74f.).

II. Shakespeares Nachleben.

James R. Sutherland geht einer bislang von Textkritikern und Bibliographen in gleicher Weise vernachlässigten Frage nach, wie weit — von den meist schlechten Parodien und Travestien abgesehen — Autoren des 18. Jh. Shakespeare bewußt nachgeahmt haben. Bekannt ist Shakespeares Einfluß in dieser Richtung auf Gray und Blair. Aber das nachahmungslustige 18. Jh. zeigt auch noch andere Beispiele: Nicholas Rowe, Theobald, der jedoch mehr Spenser folgte als Shakespeare, John Armstrong, der bedeutendste Nachahmer Shakespeares (Gedicht an den Winter), William Harvard, William Hawkins, Kenrick, dessen «Falstaff's Wedding» die erfolgreichste Dichtung in Shakespearescher Art ist, F. G. Waldron u. a. (Mod. Lang. Rev. 28, 1933. S. 21—36).

Shakespeare in der deutschen höheren Schule.

Im Rahmen eines längeren Aufsatzes «Jugendpsychologisches zur englischen Lektüre» (Neuphil. Monatsschr. 4, 1933. S. 14—27) macht Ernst Vowinkel im 1. Kap. «Shakespeare» den beachtenswerten Vorschlag, nicht den englischen Shakespeare beim Unterricht zugrunde zu legen. Er schlägt vor, eine gute deutsche Übersetzung in der Klasse lesen zu lassen und lediglich Teile des Urtextes heranzuziehen, die «poetischen Wert bieten, bei denen ein Urklang ertönt, dem kein Lexikon, keine Philologie etwas anhaben kann». Man könne auch den barocken Shakespeare mit seinen vielen Wegen und Umwegen ausscheiden und nur den «rein menschlichen Dichter, den eigentlich und ewig angelsächsischen» sprechen lassen (S. 14—15).

Sehr ausführlich behandelt dieselbe Frage Wilh. Bolle (ebd. S. 362—374). Auch er tritt dafür ein, daß alle philologische, literatur- und kulturhistorische Arbeit an Sh. in der Schule zurückzutreten habe vor dem Hauptziel, «geistig-seelischem Wecken» im Schuler, den die Sh.-Beschäftigung «durch geistig-seelische Selbstklärung und Selbstbestimmung zur Erkenntnis menschlich-völkischer Wertnorm führen und seine geistig-sittliche Selbstentfaltung fördern» soll. Das soll geschehen durch seelisches Miterleben all der gewaltigen menschlichen und völkischen Schicksalsschöpfungen des Dichters. Die Schule hat die Aufgabe, die Gedankenwelt des Dichters und ihren Ideengehalt so erkenntnisreich zu machen, daß die künstlerische Gestaltung der Shakespeareschen Dramen als «Ausdruck des tiefsten Genus völkischer Schöpferkraft» unserer Jugend für ihre eigene Lebensführung Richtung und Maßstab sein kann. (Über ähnliche Anregungen vgl. Jahrb. 69. S. 186—187.)

III. Allgemeines zu Shakespeares Werken.

Shakespeare und das Altertum.

Marion H. Addington prüft die Abhängigkeit Shakespeares von Cicero, dessen *Disputationes Tusculanae* dem Dichter durch die Übersetzung von John Dolman «*Those fyve Qvestions*» (1561) und *De Officiis* in der Übertragung von Nicholas Grimald «*The Bookes of Duties*» (1558) bekannt gewesen sein sollen. Belege werden in der Hauptsache Hamlets Monologen entnommen (N. Q. 165, 1933. S. 116—118). —

Während die italienischen und mittelalterlichen Dramen Shakespeares stark ausgeprägte Züge seiner Zeit enthalten, sind die drei römischen Schauspiele «*Julius Caesar*», «*Anthony and Cleopatra*» und «*Coriolanus*» verhältnismäßig frei von Elisabethanischen Charakteren und Situationen. Wo in den sich eng an Plutarch anschließenden Stücken Elisabethanische Elemente sichtbar werden, handelt es sich eigentlich nur um fragmentarische Andeutungen oder metaphorische Ausschmückungen. Das schließt nicht aus, daß Anachronismen nicht selten sind. Aber Sh. vermied es, die römischen Handlungen seiner Zeit und seinem Publikum unter Vernachlässigung des Originalkolorits mundgerechter zu machen (John W. Draper in *Stud. in Phil.* 30, 1933. S. 225—242).

Verstechnik.

Richard Tourbier macht, anknüpfend an eine Besprechung von E. W. Scripture, Grundzüge der englischen Verswissenschaft, Marburg 1929, auf die experimentelle Phonetik aufmerksam. Wenngleich ihm die Feststellungen von Scripture im einzelnen noch fragwürdig erscheinen, glaubt er doch, daß diese Methode für die Metrik und somit auch für die Untersuchung der Verstechnik Shakespeares bedeutsam werden kann (*Archiv* 88, 1933. S. 75 ff.).

Zur bibliographischen Textkritik.

In dem Aufsatz «*Bibliography — an apologia*» spricht W. W. Greg (*Library* 4. Series, Vol. 13, 1933. S. 140—143) davon, daß ein Textbearbeiter ohne bibliographische Schulung und Methode argen Mißgriffen ausgeliefert sein könne. So sei es dem Herausgeber der Oxford Ed. der Dramen Beaumonts und Fletchers zugestoßen, daß er bei der Veröffentlichung von «*The Elder Brother*» (1637)

einen falschen Druck von den beiden vorhandenen dieses Jahres gewählt habe. Denn bei Vertrautheit mit der Typographie des 17. Jh. mußte er erkannt haben, daß die von ihm gewählte Ausgabe in Wirklichkeit einige 20 Jahre nach dem auf dem Titelblatt angegebenen gedruckt wurde.

Dann führt er noch vier Beispiele aus Shakespeare an. Es gibt zwei Drucke von «Troilus and Cressida» (1609), einen mit einem ordentlichen, wahrscheinlich berechtigten Titelblatt, den anderen mit einem wertlosen Titelblatt und einem pomphaften Vorwort. Die Bearbeiter der Cambridge Ed. klärten die Frage zugunsten des erstgenannten Druckes; das Vorwort fehlt hier nicht, sondern es wurde erst später dem zweiten Druck hinzugefügt. — Literarische Kritik kann durch bibliographische Forschung bestätigt werden, wie Beispiele aus «Titus Andronicus» (IV, 3. 90) und «Midsummer-Night's Dream» (V, 1. 2—22) zeigen. — Der lange Streit, welche der beiden 1600-Quartos von «The Merchant of Venice» die ältere ist, kann nach Greg überhaupt nur bibliographisch gelöst werden. Ihm selbst gelang nach gründlicher Untersuchung des Druckes und des Papiers die Feststellung, daß die «Roberts»-Quarto ein Nachdruck der «Heyes»-Quarto sein muß. Weiter konnte er auf Grund der Wasserzeichen beweisen, daß die «Roberts»-Quarto nicht 1600, sondern erst 1619 gedruckt ist. Bestätigt wurde seine immer wieder angegriffene Ansicht mehrere Jahre später durch photographische Untersuchungen von W. J. Neidig-Madison.

Shakespeare-Bibliographie.

Hardin Craig setzt die jährlich im Aprilheft der Stud. in Phil. erscheinende Bibliographie über neuere Literatur der englischen Renaissance für das Jahr 1932 fort (Vol. 30, 1933. S. 243—363). Diese Bibliographie, die Monographien, Rezensionen dazu und Zeitschriftenaufsätze nachweist, ist in ihrer Ausführlichkeit und Genauigkeit immer von neuem als unentbehrlich zu begrüßen. Neben allgemeinen Fragen der Zeit (Sprache, Drama, Bühne, Geschichte, Brauchtum, kontinentale Einflüsse) werden Shakespeare, Spenser und Milton in besonderen Abschnitten behandelt.

Fremdsprachliche Szenen.

M. L. Radoff glaubt behaupten zu können, daß zwischen der lateinischen Lektion in den «Lustigen Weibern» (IV, 1) und der französischen in «Heinrich V.» (III, 4) einerseits und ähnlichen Szenen in französischen Farcen andererseits ein Abhängigkeitsverhältnis besteht, und daß die Idee und ein Teil des Dialogs unmittelbar auf französische Stücke zurückweist. Der Gebrauch fremder Sprachen auf der Bühne zur Erzielung komischer Wirkungen ist dem 16. und 17. Jahrh. nicht fremd; solche Szenen sind ein Zugeständnis der Dichter an die Lachlust der Menge. Der Einfluß französischer Farcen auf die Stücke John Heywoods ist bereits früher durch Karl Young (Mod. Philol. II; S. 97 ff.) nachgewiesen worden. Es läßt sich kein fester Nachweis dafür erbringen, daß Shakespeare jene volkstümlichen französischen Spiele kannte, aber J. Heywood kannte sie, und man kann daher mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit sagen, daß Shakespeare ihnen auch begegnet ist (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 427 ff.).

IV. Einzelne Werke Shakespeares.

Hamlet.

Es liegt nahe, die Priorität bei zwei Dramen festzustellen, die so viele Ähnlichkeiten in Auffassung und Ausführung haben wie «Hamlet» und Marstons «The Malcontent». Dabei ist es nicht erforderlich, ein genaues Entstehungsdatum für jedes Stück herauszuarbeiten, als vielmehr einen verlässlichen Beweis dafür zu erbringen, welchem Stück der zeitliche Vorrang gebührt. Das versucht Harold R. Walley (R.E.S. 9, 1933. S. 397—409). Seine Ausführungen geben «Hamlet» das Erstgeburtsrecht. Es ist Grund genug vorhanden, «Hamlet» vor dem Lizenz-Datum anzusetzen (Juli 1602) und «The Malcontent» vor 1604 zu datieren. Alle Ähnlichkeiten in den beiden Stücken müssen ihren Ursprung eher im «Hamlet» als in «The Malcontent» haben.

Wer Shakespeares Auffassung der Hamletfigur verstehen will, muß sich darüber im Klaren sein, daß Hamlet nie für sich allein, sondern stets in Verbindung mit seiner Umgebung betrachtet werden muß. Weiter muß Shakespeare in erster Linie als Bühnenpraktiker angesehen werden, als ein Theaterfachmann, der an bestimmte Verpflichtungen, an spezifisch theatrale Bedingungen gebunden war, der ein bestimmtes Publikum erschüttern oder belustigen soll. Nur wem es gelingt, sich bei solcher Einstellung in die Seele des Dichters zu versenken, dem wird das Hamletproblem im Sinne Shakespeares aufgehen. Hamlet ist für Harold R. Walley (PMLA. 48, 1933, S. 777—798) durchaus kein dunkles Rätsel, sondern das normale Erzeugnis eines kompetenten Schauspielers, der ein praktisches Problem der dramatischen Kunst in einer Weise löste, die sowohl den Forderungen des Publikums wie den natürlichen Interessen seiner Zeit gerecht wird.

Freuds psychoanalytische Auslegung Hamlets (Werke 2, 267) unterzieht Hermann Pongs (Euphron 34, 1933. S. 56—58) einer Prüfung, die ihn zur Ablehnung der psychoanalytischen Methode veranlaßt. Diese Methode kann jeden Tatbestand schieben wie sie will. So läßt sich der infantile Oedipuskomplex — der bei Hamlet «verdrängt» ist — mittels Ambivalenz und Identifizierung für alles gebrauchen. Damit kann man dem Rätsel Hamlet nicht auf den Grund kommen. Hamlet ist kein gehemmter Neurotiker, sondern ein tragischer Held. Die anagogische Deutung des Dichters (Goethe, Nietzsche, Ludwig) und die analytische des Forschers (Freud und seine Schule) sind eben unüberbrückbare Gegensätze. Die ewige Wirkung einer Dichtung beruht in der vom Dichter geprägten menschlichen Gestalt im Gefüge der Welt.

In einem Aufsatz «Vom Wesen des Tragischen» (Euphron 34, 1933, S. 5ff.) behandelt Oskar Walzel auch «Hamlet» und «Richard III.». «Hamlet» bezeichnet er als den «Gipfel der Tragik, die im Unterlassenen und nicht in einem Tun begründet ist». Er ist also nach Lipps («Der Streit über die Tragödie») nur Mitursache seiner Schuld. Aus diesem Schuldsein darf aber kein Schuldigsein gemacht werden. Wohl gilt das für Richard III., einen Bösewicht, der nicht nur an seinem Tode schuld, sondern auch des Todes schuldig ist. Auf ihn kann demnach Lipps' Deutung keine Anwendung finden.

Irving T. Richards rollt das Problem auf, das in dem viel zerpfückten Monolog «To be, or not to be», der Crux des ganzen Dramas, verborgen liegt. Er untersucht die wichtigsten Kommentare zu diesem Monolog, entwickelt ihn

gedanklich im Rahmen des Dramas und der herrschenden Weltanschauung und gibt dann selbst folgende Losung: die ganze Entwicklung des Monologs ist nicht einfach die Wahl zwischen passivem Dulden und lebenszerstörender Aktivität, wie es zunächst den Anschein hat, eine Wahl, die Hamlet, der den Tod selbst nicht fürchtet, handelsfähig machen könnte, sondern vielmehr eine Wahl zwischen einer ekelerregenden passiven Geduld und einer zerstörenden Handlungsweise, die auch die Schande der Todsünde im Gefolge haben kann. Seine Furcht vor dieser Sünde läßt Hamlet widerwillig die Entwicklung abwarten, «to be» for a time — «to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune». So wird seine spätere Entschuldigung vor sich selbst wegen «some craven scruple / Of thinking too precisely on the event» ganz klar. Ebenso ist bei dieser Interpretation der Monolog als integrierender Bestandteil des Stückes mit logischen dramatischen Beziehungen zur Handlung zu betrachten. Das scheint dem Verf. ferner als die einzig mögliche Auslegung der berühmten Zeilen, nicht nur in bezug auf das Drama und Hamlets Charakter, sondern auch für die Einheit von Rede und Handlung. Was am wesentlichsten für Hamlets Charakter dabei herauskommt ist das, daß er nicht sein körperliches Leben, sondern seine Seele schonen will. «He the hitherto spotless prince will not, if he can help himself, fall into the rebellious sin from which the generality of oppressed humanity manages to keep free.» Seine überlegende Vorsicht ist eine Tugend, kein Fehler und sein Charakter ist in dieser wie in jeder anderen Hinsicht von höchster Vorbildlichkeit (PMLA. 48, 1933. S. 741—766).

An dem Textzustand zweier Monologe aus «Hamlet» («O, what a rogue and peasant slave am I!» — II, 2 — und «How all occasions do inform against me» — IV, 4) zeigt Hazelton Spencer (R. E. S. 9, 1933. S. 257—265) die Gegensätze in der modernen und elisabethanischen Auffassung von Hamlets Charakter. Diese Monologe, deren zweitgenannter in der Folio und 1. Quarto fehlt, beweisen klar, daß die historische Anschauung die richtige ist, daß nämlich Hamlet ein idealer Prinz und kein Renaissancegeschöpf ist.

Henry IV.

Richard A. Newhall hat in einer vom 14. Juni 1428 datierten Musterrolle in der französischen Nationalbibliothek im Gefolge des Sir John Fastolf den Namen eines berittenen Johan Bardolf gefunden. Der Name findet sich auch in anderen Dokumenten der gleichen Zeit und Umgebung. Die Namen Fastolf und Bardolf sind nicht alltäglich und können kaum aus bloßem Zufall in der Geschichte und in der Literatur in solch enger Verbindung erscheinen. Eine Erklärung dafür findet der Verfasser nicht; er deutet nur auf die Möglichkeit hin, daß Shakespeare entweder einige der zahlreichen militärischen Dokumente aus dem 15. Jahrh. durch Zufall eingesehen hat, oder daß sein Landsmann George Bardolf aus Stratford sich ihm gegenüber eines Vorfahren rühmte, der in den französischen Kriegen gedient hatte (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 436f.). [Bardolph kommt auch bei Holinshed vor. K.]

Henry VI.

R. B. McKerrow untersucht quellenmäßig die Geschichte des Dramas Henry VI, Part II und «The Contention of York and Lancaster». Er kommt zu folgendem Ergebnis:

1. Es existiert ein Contention-Stück auf der Grundlage von Holinshed 1577.
2. Ein wahrscheinlich aus den Erinnerungen einiger Schauspieler und aus Druckfragmenten zusammengestellter Raubdruck erschien 1594 und 1600.
3. Die Genealogie der 6. Szene kann als Original betrachtet werden, wenn man die Texte von 1594 und 1619 und die offenbar aus Holinshed entlehnten Stellen zusammenhält.
4. Da die Beobachtung gemacht wurde, daß auch in den besten Originalaufführungen die Genealogie dieser Szene nicht klar und in den «Articles betwixt king Henrie and the duke of Yorke» der späteren Holinshed-Ausgabe besser enthalten ist, ist die Stelle in dem Theaterdruck überarbeitet und um einige Zeilen vermehrt worden; das gab dann die uns in der Folioausgabe bekannte Form von Henry VI, Part II (R. E. S. 9, 1933. S. 157—169 und 315—316).

King Lear.

In längeren Ausführungen bemüht sich Joseph Quincy Adams nachzuweisen, daß die 1. Quarto-Ausgabe von 1608 nach einem Stenogramm gedruckt wurde, das ein Theaterbesucher widerrechtlich mitgeschrieben hatte. Nachdem Adams zur Bekräftigung seiner Annahme einige geschichtliche Tatsachen angeführt hat — die an der Herausgabe beteiligten Drucker Nathaniel Butter und John Busby hatten schon zuvor den Vorwurf des geistigen Diebstahls an Shakespeareschen Werken einstecken müssen — beschreibt er kurz das stenographische System von Timothy Bright (1588), das zur Zeit des Dichters rasch Eingang gefunden hatte. Das Kernstück dieses Systems sind 558 Sigel; die Zeichensetzung wurde als nebensächlich angesehen. War dem Schreibenden ein Sigel nicht zur Hand oder mußte er ein wenig gebräuchliches Wort niederschreiben, dann konnte er sich dadurch helfen, daß er das Zeichen für ein entsprechendes Synonym bzw. Antonym schrieb und den Anfangsbuchstaben des geforderten Wortes davor setzte. Ableitungen von solchen Wörtern, die sich durch Sigel wiedergeben ließen, wurden in der Grundform aufgezeichnet; ihre wirkliche Form mußte aus dem Satz erschlossen werden. Die unausbleiblichen Fehlerquellen bei der Rückschrift fallen ins Auge und machen die vielen Abweichungen der 1. Quarto-Ausgabe von der Folio von 1623 begreiflich (Mod. Phil. 31, 1933. S. 135 ff.).

Nachdem Madeleine Doran (s. oben p. 145) die Beziehungen der Quarto- und Folioausgabe des King Lear zueinander untersucht hat, soll in einem neuen Aufsatz (Stud. in Phil. 30, 1933. S. 34—58) auf Grund der 1. Quarto — «Pide Bull»-Quarto — der Werkplan der Tragödie erarbeitet werden. Sie stellt die Hypothese auf, daß die Ungenauigkeiten der für den (ungenauen) Druck der 1. Quarto maßgebenden Handschrift auf eine Textrevision deuten. Zur Begründung wird angeführt, die genauen und ungenauen Teile des Stückes können in bestimmte Strukturelemente aufgelöst werden, deren Herkunft völlig verschieden ist. Die regulären Teile des Textes enthalten die von Shakespeare den Quellen entnommene Geschichte Leirs und des paphlagonischen Königs. Die irregulären können mit bestimmten Themen- und Zweckstellungen in Verbindung gebracht werden, einige haben episodische, andere dramaturgische Funktionen, wieder andere beziehen sich auf die Handlung oder interpretieren sie. Kaum erkennbar spielt die Moralphilosophie der «Arcadia» in Shakespeares Gemälde des sozialen Untergangs hinein, wie auch Montaignes Einfluß nicht zu leugnen ist. Nach

allem scheint die Tragödie erst bei der Bearbeitung durch Shakespeare zu ihrer jetzigen Gestalt gewachsen zu sein.

Macbeth.

Shakespeare hat — so behauptet Walter Clyde Curry (Stud. in Phil. 30, 1933; S. 395—426) — «Macbeth» mit dem christlichen Begriff der metaphysischen Welt des objektiv Bösen durchsetzt. Das wird das ganze Drama hindurch sichtbar. Alle die dämonischen Mächte sind vom Dichter in jenen übernatürlichen dramatischen Symbolen, den Weird Sisters, konzentriert. «Macbeth» lehrt zugleich, wie die Renaissance ohne mittelalterliche Einflüsse nicht aus klassischer Kultur allein entstehen konnte.

The Merchant of Venice.

Cecil Roth will das Vorbild Shylocks zeigen, als wenn er wirklich gelebt hätte. Nach seiner Ansicht mußte Shylock zu den „deutschen“ Juden gehören, der Nazione Tedesca in Venedig, die als die älteste allein Bank- und Geldgeschäfte betreiben konnte. Er ist aber im juristischen Sinne ein Ausländer, ob er nun in Venedig geboren ist oder nicht. Er wird im Ghetto Nuovo gelebt haben, nicht im Ghetto Vecchio, das den Levantineren und Ponentinern, also den Nachkommen der spanischen und portugiesischen Juden zugewiesen war. Eingehend wird die mutmaßliche Kleidung beschrieben, die bei Aufführungen nicht immer das historische Bild zeigt. Der geschichtliche Shylock darf bei seiner Religionsausübung nicht in der spanischen Synagoge gesucht werden, wie sentimentale Italienreisende zu tun pflegen, sondern in einer der beiden zum Nuovo Ghetto gehörenden, jetzt aber nicht mehr als Synagogen benutzten Scuola Grande Tedesca (gegr. 1529) oder der Scuola Canton (gegr. 1532). Verf. ist zu diesen Feststellungen bei der Arbeit an seiner 1930 veröffentlichten «History of the Jews in Venice» gekommen (R.E.S. 9, 1933. S. 148—156).

Othello.

25 verschiedenen Textstellen, die über das ganze Drama verstreut sind, versucht Alfred Kelcy aus dem Handlungs- und Textzusammenhang heraus eine andere Sinndeutung zu geben, als es bisher gemeinhin üblich war. Er zieht dabei neben anderen Werken die am meisten verbreiteten Ausgaben des Dramas zu Rate (Philol. Quart. 12, 1933. S. 360ff.).

Titus Andronicus.

Entgegen der allgemein herrschenden Ansicht, «Titus Andronicus» sei das von Shakespeare in oberflächlicher und nachlässiger Weise überarbeitete Werk eines älteren Dichters, will Joseph S. G. Bolton beweisen, daß Shakespeare diese Neubearbeitung mit Gründlichkeit und Sorgfalt vorgenommen habe. Als Werk eines 30jährigen Dichters — Verf. bringt das Entstehungsjahr mit Shakespeares 30. Geburtstag in Verbindung — müßten die letzten vier Akte als ein guter Auftakt seiner künstlerischen Fähigkeit angesehen werden (Stud. in Phil. 30, 1933. S. 208—224).

Twelfth Night (What you will).

Die unmittelbaren Beziehungen zwischen der lustigen Episode in «Twelfth Night» und der von Ben Jonson zum ersten Male in «Every Man in his Humour»

und «Every Man out of his Humour» gebrauchten komischen Form aufzuzeigen, ist die Absicht einer Abhandlung von Paul Mueschke und Jeannette Fleisher (PMLA. 48, 1933. S. 722—740). Damit gehen sie gegen die allgemeine Auffassung an, die zuletzt noch in der Cambridge Ed. (1930) Ausdruck gefunden hat, daß die komischen Situationen und Charaktere gänzlich Shakespeares Erfindung seien. Sie kommen zu dem Schluß: Für die Abhängigkeit Shakespeares von Ben Jonson sprechen zwei Tatsachen: einmal stellt Shakespeare in keinem anderen Stück einen solchen «socialized gull» auf die Bühne wie in «Twelfth Night», in dem die komischen Möglichkeiten des von Ben Jonson stammenden verzerrten Renaissance-Gentleman besonders in Andrew, bis zu einem gewissen Grade auch in Malvolgio, von Shakespeare ausgenutzt sind. Zum Zweiten finden sich in keinem anderen Stück die wesentlichen Merkmale der Jonsonschen Methode des komischen Zwischenspiels so ausgeprägt wie gerade hier.

The Taming of the Shrew.

Die in den Zeilen 72—77 der Eingangsszene des 3. Aktes in «The Taming of the Shrew» steckende musikalische Unterweisung Biancas durch Hortensio ist nach Harry Colin Miller (N. Q. 165, 1933. S. 255—257) noch nicht genügend erklärt worden. Er unternimmt es deshalb, die Zeilenanfänge als Bezeichnung der Tonleiter zu deuten: gamouth-ut, Are-re, Hume-me, C. favt-fa, d. solre-sol, elami-la. Diese Art Verwendung von Noten ist ja auch gar nichts Außergewöhnliches, sowohl in der Dichtung als auch der Musik selbst.

Two Gentlemen of Verona.

Um den Schluß in «The Two Gentlemen of Verona» erklären zu können, der oft dunkel und unverständlich genannt wird, erscheint es Samuel Asa Small (PMLA. 48, 1933. S. 767—776) notwendig, sorgfältig die romantische Liebe in der Komödie zu betrachten, für deren Motivierung das Freundschaftsthema doch nur den Rahmen bilde. In anderen Dramen der frühen Elisabeth-Zeit sind genügend Beispiele dafür zu finden, daß Liebe zwischen Mann und Frau neben Liebe und Freundschaft zwischen Männern der englischen Mentalität des 16. Jh. entsprechen. Hier wird diese sentimentale Freundschaft deutlich an dem Verhältnis des Proteus zu Valentin, der in der Quelle («The Shepherdess Felismena») nicht enthalten ist. Im Gegensatz zu den Dramen Greenes z. B. und den Schlußszenen anderer Shakespearescher Komödien ist in dem vorliegenden Lustspiel «the ending not executed artistically».

Winter's Tale.

In einem Aufsatz in den Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 108ff. (vgl. Jahrb. 69, 1933. S. 192f.) hat F. C. Bradford über die Beeinflussung Shakespeares («Winter's Tale» IV, 4; 86 usw.) durch Bacon in der Frage der Züchtung pflanzlicher Hybriden gesprochen. Der Verf. verweist jetzt auf einen früher erschienenen und von ihm übersehenen Artikel von W. E. Praeger und Robert C. Cook in dem Journal of Heredity von April 1932 hin, in dem diese Frage bereits erörtert worden ist. Dann glaubt er jetzt annehmen zu dürfen, daß die genannten Worte Perditas von della Porta, direkt oder indirekt, angeregt sind (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 486).

Sonette.

Eine Besprechung des Buches «Shakespeares Sonette», erläutert von Alois Brandl, übersetzt von Ludwig Fulda (Stuttgart 1918) hat dem verstorbenen Leon Kellner den Anreiz gegeben, zu den Sonetten eigene Ansichten zu äußern. Er geht kurz auf die Druckgeschichte ein und lehnt dabei die Auffassung, als hätte der Dichter die Sonette in der Zahl, Anordnung und Fassung von 1609 selbst dem Druck übergeben, als unhaltbar ab, beschäftigt sich dann aber mit seiner Hauptaufgabe, der Deutung. Die großen Schwierigkeiten in der Erklärung der Gedichtfolge ergeben sich nach ihm daraus, daß man seit Wordsworth etwa sich mehr und mehr bemüht, in der Sammlung einen Gedankenzusammenhang, ein Stück verborgener Lebensgeschichte des Dichters zu sehen, das noch zu enträtseln ist. Brandl hat durch hypothetische Ausführungen in der Einleitung der Ausgabe die neue Übertragung beeinflusst. Kellner glaubt dem Verständnis näher zu kommen, wenn er die Hypothese, die Sonette seien eine zusammenhängende Herzensgeschichte oder ein Schlüsselroman, aufgibt und das einzelne Gedicht als Gedankenganzes betrachtet (Engl. Studien 68, 1933. S. 57ff.).

Garrett Mattingly prüft die seit 1866 (G. Massey: Shakespeare's Sonnets) immer wieder behandelte Datierungsfrage des 107. Sonetts, das den Gelehrten als das einzige gilt, das sich genau nach der Entstehungszeit festlegen läßt. Der am weitesten verbreiteten Ansicht, das Sonett bezöge sich auf den Regierungswechsel zwischen Elisabeth und Jakob I., sei also am 24. 3. 1603 entstanden (so urteilen u. a. Halliwell-Phillips, Sidney Lee und T. G. Tucker) steht die jüngere Meinung gegenüber (besonders E. K. Chambers und Isaac), die sich mit dieser Datierung nicht einverstanden erklären kann. Eine genaue Untersuchung der Ereignisse des Frühlings 1603, wie sie von Shakespeares Zeitgenossen gesehen wurden, läßt eine Übereinstimmung mit der Sprache des 107. Sonetts bis in Einzelheiten erkennen. (PMLA. 48, 1933. S. 705—721). Vergl. dagegen Sh. Jb. 69, 168.

J. A. Fort untersucht die Anordnung und Chronologie der Sonette mit der Absicht, Thorpes Anordnung als richtig zu belegen. Er stützt sich dabei auf die Gegenüberstellung von Parallelstellen in den Sonetten einerseits und den Dramen und Epen andererseits, wie sie Isaac zum ersten Male im Sh.-Jb. 1884 vorgenommen hat. Fort geht so vor, daß er die Sonette 1—152 in sechs Gruppen teilt und sie dann auf Parallelen mit vier Gruppen der anderen Dichtungen vergleicht (15 frühe Dramen, 15 späte Dramen, Venus und Adonis, Lucrece). Aus dem Ergebnis glaubt Verf. fest annehmen zu können, daß Thorpe die Sonette in der Tat nach ihrer Entstehungszeit anordnete (R. E. S. 9, 1933. S. 19—23).

V. Das Drama zu Shakespeares Zeit.

An fünf Bühnendichtungen aus der Zeit vor und um Shakespeare zeigt Eduard Eckhardt die starke Wirkung der älteren englischen Theaterkunst, die mehr, als es schon geschehen ist, Dramatiker unserer Zeit reizen könnte, jene alten Stoffe für unser Theater zu bearbeiten. Wie wirkungsvoll Umgestaltungen solcher Art heute sein können, beweist er an den Nachdichtungen von «Everyman» durch Wilhelm von Guérard («Wir alle», Leipzig 1905), F. G.

Holweck («Jedermann», St.-Louis 1906), Hugo von Hofmannsthal («Jedermann», Berlin 1911), von George Peeles «Old Wives' Tale» durch Heinrich Zschalig («Scarapant», ungedruckt), von Ben Jonsons «Volpone» durch Ludwig Tieck («Herr von Fuchs», Berlin 1798), Stefan Zweig («Volpone», Potsdam 1927), von Ben Jonsons «Epicoene» durch Hugo F. Königsgarten («Lord Spleen», Berlin 1930), von Philip Massingers und Nathan Fields «The Fatal Dowry» durch Richard Beer-Hofmann («Der Graf von Charolais», Berlin 1905) (Engl. Studien 68, 1933. S. 195ff.).

M. Dorner Harris versucht in Anlehnung an Sharps Dissertation (The Coventry Mysteries) nachzuweisen, daß Shakespeare mit großer Wahrscheinlichkeit die Mysterienspiele von Coventry als Jüngling erlebt haben müsse, und zwar «Destruction of Jerusalem» und «Doomsday» (N. Q. 165, 1933. S. 154/5).

Etwas vorschnell und sorglos stellt Thomas Blake Clark eine neue Theorie über die «Identity and History of The Ludus Coventriae Cycle of Mystery Plays» auf. Danach enthielt die Hs. («original manuscript») nur die Stücke mit Stoffen aus dem Neuen Testament; die sechs Stücke, die alttestamentliche Gegenstände behandeln, sind den Spielen von Chester nachgebildet und der Hs. später eingefügt worden. Das siebente Stück, das Spiel von den Propheten, ist als Verbindungsstück von dem Veranstalter der Sammlung geschickt zwischen die beiden Gruppen geschoben worden. Clark sucht seine Theorie durch die Gegenüberstellung von Textparallelen, aus denen die überraschende Ähnlichkeit der Coventry-Spiele mit denen von Chester, die alter sind, hinsichtlich des Inhalts, der Form und Bühnenanweisungen sichtbar werden soll, zu beweisen. Dann sucht er seine Ansicht noch durch geschichtliche Momente zu bekräftigen; weder Richard James, der das Ms. 1629 erwarb, noch William Dugdale, der das Ms. erwähnt, sprechen von den Stücken aus dem Alten Testament (Philol. Quart. 12, 1933. S. 144ff.).

Die von Th. B. Clark aufgestellte Theorie wird von Albert C. Baugh als unwissenschaftlich und damit unhaltbar abgelehnt (ebd. 403ff.). Das aus der Geschichte geholte Beweismaterial kann nicht bestehen vor den früheren Untersuchungen von Greg und K. S. Block. Vor allem wird der Kern der Theorie von Clark, daß nämlich die Stücke mit Stoffen aus dem A. T. spätere Zusätze sind, dadurch erschüttert. Die hervorgehobenen Ähnlichkeiten zwischen den genannten Gruppen von Spielen wollen nichts besagen; sie sind auch mühelos in anderen Spielen zu finden. Die bedeutsamen Unterschiede in der Zusammenstellung der Spieler und im Stoff hat Clark ganz übersehen.

Zu einer ähnlich entschiedenen Ablehnung der Theorie Clarks kommt F. M. Salter (ebd. 406ff.). Nach seinem Urteil bedeuten die angeführten Textparallelen wenig, da sie auch anders ausgelegt werden können; ein Einfluß der Chester Plays auf den Ludus Coventriae, oder umgekehrt, läßt sich so nicht nachweisen.

Marie Schütt sucht nachzuweisen, an welchen Stellen und in welchem Ausmaß der unbekannte Verfasser des «Book of Sir Thomas More» die uns heute bekannten Quellen benutzt hat. Sie ordnet die Quellen in drei Gruppen: 1. die der offiziellen protestantischen Geschichtsschreibung angehörenden Quellen, 2. die eigentlichen More-Biographien, in denen More als Märtyrer und Heiliger erscheint, 3. die undatierbare Anekdotenliteratur, in der More frei von konfessioneller Engherzigkeit als Mann von Geist und Witz erscheint.

Die zweite Gruppe ist weniger bekannt als die erste. Zusammenfassend kommt die Verf. zu dem Schluß, daß als Hauptquellen Halls Chronik und Ro. Ba.s «Life of More» (gedr. von Christopher Wordsworth, 1810) zu gelten haben. Diese Biographie ist eher um 1600 als um 1590 entstanden. Das unterstützt die Auffassung von L. L. Schucking (Engl. Studien 46; p. 293ff.), nach der das Stück nicht vor 1601/02 entstanden sein kann, weil die Spielerszene mit der im «Hamlet» und die Redeszene mit der im «Julius Caesar» große Ähnlichkeit hat. Die Priorität der Shakespeareschen Stücke läßt sich aber nicht leugnen (Engl. Studien 68, 1938. S. 209ff.).

Chettle.

Die Schwierigkeiten bei der Feststellung der Leistung zweier Verfasser eines Elisabethanischen Dramas sind bekannt. M. St. C. Byrne ist dem Problem in einem Vortrag vor der Bibliographical Society nachgegangen, der in Library (4. Series Vol. 13, 1938. S. 21—48) abgedruckt ist: «Bibliographical clues in collaborate plays». Behandelt sind die Dramen «The Downfall of Robert Earl of Huntington» und «The Death of R. Earl of H.», als deren Verfasser Chettle und Munday in Betracht kommen. Auch hier wird bewiesen, daß Wortparallelen allein nicht ausreichen, unbekannte oder umstrittene Verfasserschaft festzustellen. Ja, es gelingt auch gründlicher bibliographischer Forschung nicht, diesen Fall zu klären.

Fletcher.

Nach Baldwin Maxwell läßt sich die allgemeine Annahme, daß Fletchers Komödie «Wit Without Money» in oder bald nach dem Jahre 1614 entstanden ist, nicht mehr halten. Die historischen Tatsachen, die bislang als Stützen für diesen Datierungsversuch galten, verlieren ihre Beweiskraft vor der langen Kette von Beweisgründen, die sich aus anderen Anspielungen auf geschichtliche und Naturereignisse ergeben, die für das Jahr 1620 als Entstehungsjahr sprechen (Philol. Quart. 12, 1938. S. 327ff.).

Ford.

M. Joan Sargeaunt gibt (R. E. S. 9, 1938. S. 447/8) zwei Beiträge zu den seltenen Zeugnissen über das Leben John Fords: das Testament seines Vaters Thomas Ford vom 5. 5. 1609 (gest. April 1610), der dem Sohn 10 £ vermacht, und das Testament seines älteren Bruders (gest. Sept. 1616) vom 17. 9. 1616, das ihm jährlich für die Zeit seines Lebens 20 £ aussetzt.

Greene.

Ausgehend von der Tatsache, daß drei nachgelassene Werke Greenes fast die einzige Grundlage für eine Biographie des Dichters bilden, Teile dieser Werke sogar als Selbstbiographie angenommen werden, unternimmt Chauncey Elwood Danders (PMLA. 48, 1938. S. 392—417) eine Prüfung dieser Annahme. Es handelt sich um «Vision», «Groats-worth of Witte» und «The Repentance», die sämtlich im Todesjahr Greenes entstanden sein sollen. Die sehr eingehende Arbeit ergibt nur ein einzig mögliches, aber unbefriedigendes Ergebnis. Wie kein Beweis dafür zu führen ist, daß Greenes nachgelassene Werke eine freie Behandlung der Hrsg. gefunden haben, so ist auch nicht bewiesen, daß die Pamphlete echt sind. Es muß als wahrscheinlich angenommen werden, daß

diese drei «Totenbettstucke» nicht das zeigen, was Greene bei ihrer Niederschrift beabsichtigte. Ganz unmöglich ist aber die Namhaftmachung seiner Herausgeber oder gar die Lösung der Frage, welche Veränderungen sie im Manuskript des Dichters vorgenommen haben.

Der Hrsrg. der R. E. S. veröffentlicht (Vol. 9, 1933. S. 189/90) einen Brief des verstorbenen H. Dugdale Sykes an den inzwischen ebenfalls verstorbenen Prof. Le Gay Brereton-Sydney mit Ergänzungen zu Sykes Aufsatz über «Robert Greene und George a Greene, the Pinner of Wakefield», der R. E. S. 7, 1931. S. 129—136 erschien. Der Brief enthält einige weitere Belege für die Richtigkeit seiner Auffassung, daß Greene der Verf. des «George a Greene» sein muß.

Haughton.

Evelyn M. Albright hat in ihrer Schrift «Dramatic Publication in England» (S. 188) die Vermutung geäußert, daß die Herzogin von Suffolk, die in dem verloren gegangenen Drama von Haughton «The English Fugitives» erwähnt wird, identisch ist mit der Titelheldin des Stückes von Thomas Drue «The Life of the Duchesse of Suffolke», das wegen seines Anschneidens der heiklen Thronfolgerfrage gegen Schluß der Regierung Heinrichs VIII. erst nach jahrelangem Zögern 1629 durch den Zensor für den Druck freigegeben worden war und erst 1631 erschien. J. K. Neill sucht zu zeigen, daß diese Annahme unhaltbar ist. Drues Werk ist kein politisches in dem angegebenen Sinne; die erwähnte Herzogin von Suffolk ist nicht die in dem Testament Heinrichs VIII. genannte Nichte Frances Grey, Tochter von Charles Brandon, Herzog von Suffolk, und Mary Tudor, der Schwester des Königs, sondern deren Stiefmutter Catherine, Baroness Willoughby of Eresby, die die vierte Frau von Charles Brandon war und zur Zeit der Königin Maria aus religiösen Gründen zum Festland fliehen mußte. Bei Drue erscheint sie als religiöse Martyrerin. Die Verwechslung der Persönlichkeiten ist vielleicht deshalb so leicht, weil beide Herzoginnen nach dem Tode ihrer Gatten sich mit Dienstleuten wiederverheirateten (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 97 ff.).

Herrick.

R. B. Botting hat früher einmal (Mod. Lang. Notes 44, 1929. S. 106 f.) darauf hingedeutet, daß der Esel, der in R. Herricks «Epigram upon Spur» die Göttin trägt, wohl auf den ägyptischen Esel zurückzuführen ist, der die goldene Isis trug, und zugleich zwei andere Parallelen zu dem damals anscheinend beliebten Bild von dem Esel der Isis bei Henry Peacham und Alciatus genannt, die nach seinem Dafürhalten Herrick bekannt sein mußten. George Reuben Potter sucht demgegenüber darzutun, daß die angezogene Stelle bei Herrick mit mehr Wahrscheinlichkeit auf Samuel Daniels Gedicht «Musophilus» (1599) zurückgeht, das sofort die Erinnerung an William Adlington's Übersetzung des «Goldenen Esels» von Apuleius weckt (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 101).

Heywood.

Mary Forster Martin versucht das Dunkel zu entwirren, das Henslowes Diary in den Eintragungen vom 15. Oktober bis 6. November 1602 enthält (Ausg. von Greg. I, 117 und 117 v), wo das Drama «Lady Jane» genannt wird, von dem später nie wieder die Rede ist. Daß Zusammenhänge mit Dekkers

«Sir Thomas Wyat» und Heywoods «If you know not me, you know nobody» bestehen, liegt auf der Hand. Die Verf. glaubt aber nicht, beide Stücke als Teile der von Henslowe erwähnten «Lady Jane» ansehen zu können. Ihr erscheint die Sachlage so: nach Fertigstellung des «Thomas Wyat» erhielt Heywood den Auftrag, ein Stück zum Preise der Elisabeth zu schreiben, deren Tod vorausgegangen war. Unter dem noch starken Eindruck ihrer Persönlichkeit und den Erinnerungen an die erst kurz zuvor aufgeführte «Lady Jane» schrieb Heywood dann «If you know . . .», wobei er manches aus den beiden anderen Dramen übernahm (Library, 4. Series, Vol. 13, 1933. S. 272—281).

Lodge.

In einem längeren noch nicht abgeschlossenen Aufsatz betrachtet Alice Walker die Lebensschicksale Thomas Lodges und setzt sich zugleich mit den beiden neusten Veröffentlichungen über den Dichter auseinander: «Thomas Lodge, the history of an Elizabethan» von N. B. Paradise (New Haven 1931) und «Thomas Lodge and his family» von Sisson (in «Thomas Lodge and other Elizabethans» Cambridge, Mass. 1933). Abschließend wird im nächsten Jahrgang des Sh.-Jb. darüber berichtet werden.

Marlowe.

Als Marlowe sich dem Blankvers zuwandte, fand er bereits eine Reihe von Vorgängern; aber nur zweimal ist der Vers vor dem «Gorboduc» gebraucht worden; in Surveys «Aeneid» (2. u. 4. Buch) und Nicholas Grimalds «The Death of Zoroas» und «Marcus Tullius Ciceroes Death». Howard Baker weist nun darauf hin, daß darüber hinaus Thomas Norton bereits vor dem Drama «Gorboduc», das zu Weihnachten 1561 erschien, in seiner Übersetzung von Calvins «Institutes of the Christian Religion» die von Calvin zitierten Abschnitte aus Vergil in Blankversen wiedergegeben hat. Diese Übertragung erschien am 6. Mai 1561 (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 529f.).

Middleton.

1897 hat Miss P. G. Wiggin die Behauptung aufgestellt («An Inquiry into the Middleton-Rowley plays»), daß neben der gemeinsamen Arbeit beider Dichter an «A Fair Quarrel», «The Changeling» und «The Spanish Gipsy» die Haupthandlung auf Middleton, die nebensächlichen Züge auf Rowley zurückgehen. Wilbur D. Dunkel versucht diese seitdem herrschende Ansicht zu widerlegen. Er vergleicht die Technik der drei Dramen mit der in den Middleton-schen Komödien vom Londoner Leben und schließt dann, daß auch die Nebenhandlung von Middleton geschrieben, Rowley also nur als «reviser, skilled in acting, according to tradition, comic rôles» zu bewerten sei (PMLA. 48, 1933. S. 799—805).

R. C. Bald geht den Spuren der Tätigkeit Middletons in den Diensten der Bürgerschaft Londons nach. Zu den Aufführungen anläßlich des Einzugs Jakobs I. in die City am 15. 8. 1603/04, für die Thomas Dekker verantwortlich zeichnete, hat Middleton nach Dekkers Zeugnis die erste lange Rede von «Zeal» beige-steuert. Der größte Teil seiner Leistungen für die Stadt entfällt auf die Mitte seiner Laufbahn. Schon um 1612 verstand er es, in gebührender Weise

der Eitelkeit der Stadtgrößen zu schmeicheln. Jahrelang schuf er für die großen Stadtfeste, die Schaustücke (pageants), in rein konventionellem allegorischem Stil; 1620 wurde er zum Chronisten der City ernannt, in welchem Amte ihm später Ben Jonson folgte (Mod. Philol. 31, 1933. S. 65 ff.).

Munday.

Unter Anlehnung an Muriel St. Clare Byrnes Ausgabe von Anthony Munday's «John a Kent and John a Cumber» für die Malone Society (1923) unternimmt J. W. Ashton in einem Aufsatz eine neue Textuntersuchung. Die sorgfältige Nachprüfung hat ihn überzeugt, daß das Drama, ähnlich wie viele andere der elisabethanischen Zeit mehrfach Spuren einer Revision verrät (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 581 ff.).

Peele.

Arthur M. Sampley will beweisen, daß «verbal tests» nicht geeignet sind, die Verfasserschaft anonymer Werke zu ergründen. Er hat dies an Peele belegt. Aus den Schriften von J. M. Robertson («Introduction to Shakespeare Canon», 1924) und H. D. Sykes («Sidelights on Elizabethan Drama», 1924) hat er deshalb 133 Wörter oder Sätze herausgesucht, die beiden Gelehrten für die Teilhaberschaft Peeles an Titus Andronicus, Alphonsus, King John und King Leir beweiskräftig erschienen, und sie mit mehreren Konkordanzen und Wörterbüchern verglichen. Er kommt zu dem schon erwähnten Ergebnis und fügt hinzu, daß zum mindesten Vergleiche des Versbaues, der Charakterisierung und der Struktur der Dramen nicht außer acht gelassen werden dürfen, will man anonyme Dramen bekannten Dichtern zuschreiben (Stud. in Phil. 30, 1933. S. 473—496).

Shirley.

In der von Dyce 1833 besorgten Gesamtausgabe der Werke Shirleys sind einige Gedichte nicht enthalten, die R. G. Howart (R. E. S. 9, 1933. S. 24—29) mitteilt. Es handelt sich um folgende: «The Goodnight» (Brit. Mus. Add. Mss. 33998, Fol. 45), «To a young lady weeping» (ebd. Fol. 46), «Chlorinda's Garden» (ebd. Fol. 46), «A Songe» (Harl. Ms. 6918, Fol. 28), «Verses wrighten vnder A windowe In the Abby Church of St. Alban» (Ms. Ashmole 38, p. 174), «In Verolanium, a forgotten Cittie some tymes standing neere Sct Albions» (ebd. p. 176).

Ist der Einfluß Shirleys auf das Drama von 1590 bis 1648 schon Gegenstand einer gründlichen Untersuchung gewesen (R. St. Forsythe: The Relation of Shirley's plays to the Elizabethan drama 1914), so fehlt doch eine Stellungnahme zu Shirleys Quellen fast ganz. Diese will Hugh Macmullan für Shirleys «St. Patrick for Ireland» unter Berücksichtigung bisheriger Forschungen nachweisen. Er sieht sie zunächst in einer Lebensbeschreibung des Bischofs St. Patrick von Jocelyn, einem Mönch des Klosters Furness (um 1625), sodann in einer Reihe zeitgenössischer Dramen, von denen «The Virgin Martyr» und «Cymbeline» aber nur bedingt angenommen werden können. Dagegen nennt der Verf. hier zum ersten Male als sichere Quelle «The Ring», das mit «The two merry melke-maids» by J. C. 1620 identisch ist (PMLA. 48, 1933. S. 806—814).

VI. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Shakespeares.

Drummond.

Frühere Untersuchungen haben gelehrt, daß William Drummond für seine Todesbetrachtung «A Cypress Grove» weitherzig bei andern Anleihen gemacht hat: Pico della Mirandola («Heptaplus»), Montaigne («Essais»), Charron («De La Sagesse»), Ringhieri («Dialoghi della vita e della morte») und Donne («Anniversaries»). Guy Shepard Greene weist jetzt in einem Aufsatz nach, daß Drummond auch Bacons Essay «Of Death» als Quelle benutzt haben muß (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 230ff.).

Sidney.

Verschiedene von Sir Philip Sidney selbst vorgenommene Textänderungen in seiner «Arcadia», die sich nicht aus stilistischen Gründen erklären lassen, legen die Vermutung nahe, daß der Dichter stellenweise ganz bestimmte Tendenzen verfolgte, die er allerdings aus Gründen der persönlichen Sicherheit gewöhnlich allegorisch verkleiden mußte. Solch eine Stelle findet sich in der Schilderung des Aufstandes in Arkadien im 2. Buch (ed. Feuillerat, I, 321—323; IV, 120—121). Die Abneigung des englischen Volkes gegen eine eheliche Verbindung zwischen England und Frankreich steigerte sich fast zu offenem Widerstand während der Vermittlungsversuche von Alençon im August 1579. Auch Leicester und seine Partei gehörten ursprünglich der Opposition an, hatten sich 1580 aber schon davon zurückgezogen. Sidneys Anspielungen auf dieses Ereignis, die wir in seiner «Arcadia» finden, sind aber so völlig harmlos, daß wir berechtigt sind anzunehmen, daß die erste Fassung seines Werkes schärfere, nicht mißzuverstehende Wendungen gegen die geplante Heirat enthalten haben muß (W. Gordon Zeeveld in «Mod. Lang. Notes» 48, 1933. S. 210ff.).

J. M. Purcell hat bei seiner Gegenüberstellung von Sir Philip Sidneys «Astrophel and Stella» und den Sonetten von Sir John Davies bemerkt, daß sie zum Teil in der Gedankenführung und im Bildgebrauch solche überraschenden Ähnlichkeiten aufweisen, daß man nicht mehr annehmen kann, daß diese nur dem Zufall zuzuschreiben sind. Der Einfluß Sidneys auf Davies wird besonders deutlich bei einem Vergleich von fünf Gedichten von Davies aus der Reihe «Ten Sonnets to Philomel» mit den Sonetten 2, 89, 101, 105 und 106 von Sidney (Philol. Quart. 12, 1933. S. 85ff.).

Marguerite Hearsey sieht in Sidneys «Defense of Poesy» nicht eine Antwort auf Gossons «School of Abuse», sondern bringt sie in enge Verbindung mit einem 1579 erschienenen Buche, nämlich der englischen Übersetzung Thomas Norths einer französischen Übertragung Jacques Amyots von Plutarchs Vitae. Und zwar kommt in erster Linie das Vorwort Amyots, das North mit übernommen hat, für die Entstehung der «Defense» in Betracht (Stud. in Phil. 30, 1933. S. 535—550).

Spenser.

Mehrere Artikel in Stud. in Phil. 30, 1933 sind Spenser gewidmet. Rosemond Tuve weist nach, wie sehr bei Spenser Gedankengut der mittelalterlichen Weltenlehre zu finden ist. Nicht so, daß irgendein bestimmtes Zeugnis oder ein bestimmter Autor des Mittelalters festgestellt werden kann, denen Spenser

gefolgt ist. Es können nur gleiche Ideen aufgedeckt werden, wie sie in höfischen Romanzen zum Preise der Liebe, der Venus, der Frau Natur oder in halbwissenschaftlichen und halbphilosophischen Abhandlungen mit neuplatonischen Gedanken oder in lehrhaften Dichtungen mit christlich-theologischem Predigtstil ebenso zu lesen sind wie in den Dichtungen Spensers (S. 133—147).

Zusammenhänge zwischen Spensers «Fairie Queene» und der Elisabethanischen Ritterschaft deckt Ivan L. Schulze auf (S. 148—159). Zunächst gab die ritterliche Erziehung des Hofadels dem Dichter genügend Stoff zu dichterischer Verwendung. Sodann sind die Vorbilder zur Verherrlichung Elisabeths und ihrer Herrschaft in den Gentlemen-Pensioners und vor allem den Knights of the Garter nicht zu verkennen. Letztere hat Spenser als Knights of Maidenhead in sein Gedicht eingeführt.

Josephine Waters Bennett will Spensers «Venus and the goddess Nature» sowie den philosophischen Inhalt der «Cantos of Mutabilitie» in ihren Beziehungen zum wiedererwachten und christianisierten Neuplatonismus der Renaissance untersuchen und damit die allegorische Bedeutung der Dichtung mehr hervorheben (S. 160—192).

Brents Shirling deutet für die Schlußstanzen der «Mutabilitie» (VII, 58 und VIII, 1. 2) auf Boethius «De consolatione philosophiae» als Quelle hin. Ob die Entlehnung der Lehren des Boethius bewußt, also durch eigenes Studium des Philosophen, oder unbewußt geschehen ist, also einer jahrhundertealten philosophischen Überlieferung folgend, ist unwesentlich dabei. Sicher ist aber, daß Spenser bei den betr. Stanzen nicht Lukrez, Ovid oder Bruno gefolgt ist, wie man bisher annahm (S. 193—204).

Die Spenser-Group der Modern Language Association plant die Veröffentlichung eines Spenser Allusion Book, für das Hardin Craig, A. C. Judson und Ray Heffner als Hrsg. verantwortlich zeichnen. Sie fordern PMLA. 48, 1933 S. 623—628 zur Mitarbeit auf. Gewünscht werden Erwähnungen von Spenser aus der englischen und amerikanischen Literatur vom 16. bis ins 20. Jh. Bislang sind schon 250 neue Belege zusammengetragen, die in Carpenters Reference Guide to E. S. nicht enthalten sind. Als Muster ist eine Auswahl von Zitaten abgedruckt, die bei Carpenter nicht zu finden und vor 1640 erschienen sind.

Wenn wir bedenken, daß die «Faerie Queene» N. Hawthorne sein Leben hindurch begleitet hat, dann erscheint es uns nicht verwunderlich, daß in seinen eigenen Dichtungen bei all seiner künstlerischen Selbständigkeit der Geist Spensers spürbar wird. Randall Stewart macht auf einige charakteristische Stellen aufmerksam. Verschiedene von Hawthornes Gestalten verraten deutlich ihren allegorischen Ursprung und wecken dadurch die Erinnerung an Spenser. Die Verwandtschaft der Titelheldin in «Lady Eleanore's Mantle» mit Spensers Lucifera ist nicht zu übersehen. Die Schurken bei Hawthorne weisen zurück auf den Erzbösewicht Archimago bei Spenser. Als Mittel der Charakteristik verwendet auch Hawthorne gern irgendeinen Gegenstand, der seinen Besitzer nie verläßt, stets mit ihm zusammen genannt wird und zuletzt symbolische Bedeutung annimmt. Am wenigsten durch Spenser beeinflusst zeigt sich der amerikanische Dichter, wenn er Situationen gestaltet (Philol. Quart. 12, 1933. S. 196 ff.).

Die Auffassung aller Spenser-Biographen, mit Ausnahme von Dean Church, daß Spenser zur Zeit seines Todes in erträglichen wirtschaftlichen Verhältnissen

lebte, läßt sich nach Ray Heffner nicht mehr halten. Als Zeugen dafür, daß der Dichter wirklich in völliger Armut starb, beruft er sich auf Ben Jonson, Joseph Hall, John Lane (in einem bislang unveröffentlichten Gedicht «Triton's Triumph»), den Dichter von «Return from Parnassus» (1606), Camden, Fletcher, Johnston. Mit besonderem Nachdruck verweist der Verf. auf einen von den Biographen übersehenen Passus in Spensers Schrift «Briefe Note of Ireland», die der Dichter bei seiner Rückkehr aus Irland um Weihnachten 1598 der Königin überreichte (Ed. Grosart, vol. I). (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 221 ff.)

Aus einer Untersuchung des perfektiven Präfixes *y-* in Spensers Werken, besonders in «Shepherd's Calendar» und den früheren Werken des Dichters, die zeigt, daß der Dichter diese Form sehr korrekt gebraucht, folgert John W. Draper, daß Spensers Kenntnis des Mittelenglischen umfassend und gründlich war, besonders auch in sprachlichen Dingen (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 226 ff.).

Der Name Cymocles im 2. Buch der «Faerie Queene» wird gewöhnlich hergeleitet von *κῦμα*, wobei man an das Bild der brechenden Wogen denkt. Allan H. Gilbert stellt nun an einer Reihe von Stellen aus der Dichtung fest, daß sehr oft auf Cymocles Bilder angewandt werden, die von Feuer und Flamme entnommen sind; dasselbe trifft auf die Charakterzeichnung seines Bruders zu. Das legt nach dem Verf. die Vermutung nahe, daß dem Namen Cymocles der Ausdruck *καύμα* = Hitze, Glut zugrundeliegt. (Mod. Lang. Notes 48, 1933. S. 230).

VII. Zeitkultur.

Bühnengestalten zur Zeit der Elisabeth.

Infolge der insularen Abgeschlossenheit der englischen Kulturwelt zur Zeit der Elisabeth erregt der Ausländer, der sich im Lande aufhält, durch seine Sprache, seine Gebärden und Umgangsformen schnell die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Auf der Bühne kennzeichnet er sich dadurch, daß es ihm beim Sprechen nicht gelingen will, seine Muttersprache ganz abzustreifen. Was liegt näher, als daß er zur komischen Figur wird! An Hand einer tabellarischen Übersicht über die Stücke aus der Zeit von 1550–1640, in denen Ausländer sprechend auftreten, zeigt Wilson O. Clough, daß am häufigsten französisches Englisch gesprochen wird, dann holländisches. Lehrreich ist zu sehen, wie sich der Engländer der Zeit den Franzosen als Typ vorstellt; das national Unterschiedliche wird schon nicht mehr individuell, sondern typisch gesehen. Ein Jude tritt als Fremdgestalt in diesem Sinne nie auf. Das Schriftbild des Englischen im Munde der Ausländer kann natürlich keinen Anspruch auf phonetische Zuverlässigkeit machen. Einen tieferen Einfluß auf Form und Gehalt eines Dramas hat die Figur eines Ausländers nie. Im allgemeinen ist zu sagen, daß die englisch radebrechenden Fremden seltener erscheinen, als zu vermuten wäre. Wir begegnen ihnen u. a. bei Ben Jonson, Dekker, Middleton und in zwei Stücken von Shakespeare (Philol. Quart. 12, 1933. p. 255 ff.).

Shakespeare und Bacon.

Wenn man die längst gelöste Shakespeare-Bacon-Frage außer acht läßt, bleibt ein Vergleich der Bildersprache beider Männer doch von großem Reiz. Caroline F. C. Spurgeon hat zu diesem Zwecke Bacons «Essays», «The Advance-

ment of Learning», den 1. Teil von «New Atlantis» und «Henry VII.» mit Shakespeares Dramen vergleichend untersucht. Das Ergebnis gibt sie R. E. S. 9, 1933. S. 385—396 bekannt. Beide Dichter betrachten die Welt von ganz verschiedenen Standpunkten aus, sie haben an die Dinge des täglichen Lebens z. B. völlig andere Bindungen, bei gleichem Interesse für manche Vorgänge herrschen bei ihnen doch verschiedene Vorstellungen, ja sie bewegen sich gerade hierbei in einem starken Gegensatz. Hinter den Dichtungen der beiden Elisabethaner stehen zwei scharf ausgeprägte, aber durchaus verschieden gerichtete selbständige Persönlichkeiten.

Durch J. Burekhardt (1860), der in dem Individualismus die Kernidee der Renaissance sah, ist der Meinungsstreit über den Begriff Individualismus, kulturgeschichtlich und kulturphilosophisch gesehen, eingeleitet worden, der heute noch nicht beigelegt ist. Norman Nelson will in seinem Aufsatz (Journ. of Engl. and Germ. Philol. 32, 1933. S. 316ff.) nicht eine neue Auffassung vortragen, vielmehr sich darauf beschränken, in den von Jahr zu Jahr anwachsenden Wirrwarr von Meinungen und Deutungsversuchen, der schwerlich je ganz entwirrt wird, weil er wertwissenschaftlich bestimmt ist, hineinzuleuchten.

H. K. Russell bemüht sich (Philol. Quart. 12, 1933. S. 187ff.), in einem kurzen Überblick auf die Rolle, die in der Elisabethanischen Zeit Physiologie und Psychologie als Wissenschaften in der Kunst, besonders in dem Schaffen Shakespeares, spielten, aufmerksam zu machen. Die damalige dramatische Literatur zeigt, daß ihre Schöpfer nie eine scharfe Trennungslinie zwischen ihrer Kunst und der Wissenschaft gezogen haben. Die Bekanntschaft mit jener «natural philosophy» (Physiologie) und «moral philosophy» (Psychologie) als Wissenschaft erleichtert nicht nur die Interpretation der Dichtungen, sondern bereichert und vertieft auch unser Kunstempfinden gegenüber den Werken Shakespeares und seiner Umwelt. Der Verfasser bringt dafür überzeugende Nachweise: aus Ben Jonsons «Every Man in His Humour» II; I die Stelle, in der Kately den Zorn von Wellbred zu motivieren versucht; aus dem 2. Teil von «Heimrich IV.» (IV; III, 103ff.) die Stelle, in der Falstaff von der Wirkung des Sherry-Weins spricht; aus «Julius Cäsar» V, V, 73—75; aus «König Johann» V; VII, 30—41; aus Ben Jonsons «Cynthia's Revels» II; III. Manches dichterische Bild, das man zunächst für eine reine Phantasieschöpfung halten möchte, läßt sich schnell auf die landläufigen Vorstellungen von Dingen der Physiologie und der Psychologie zurückführen. Die nachbarlich-freundschaftlichen Beziehungen zwischen der Wissenschaft und der Kunst erklären sich ferner daraus, daß um die Zeit Shakespeares sich wieder einmal einer jener geistesgeschichtlichen Vorgänge wiederholte, in denen wissenschaftliches Gedankengut zum Allgemeinbesitz der geistig interessierten Welt und damit auch der Kunstwelt und ihrer Sprache wird.

Shakespeare und die Gegenwart.

Zeiten des Umbruchs, des Sturmes und Dranges, der betonten germanisch-deutschen Einstellung finden immer wieder zurück zu Shakespeare, dessen Genius all das faßt und umschließt, was solchen Zeiten als Idealbild vor der Seele steht. So bringen auch die nicht wissenschaftlichen Zeitschriften Deutschlands heute häufig Auseinandersetzungen der geistigen Führer der national-sozialistischen Bewegung mit Shakespeare. Wir verweisen etwa auf:

Deutsches Volkstum, 2. Novemberheft 1933, S. 945ff. Dr. Paul Adams: Shakespeare als politischer Dichter.

Deutsches Volkstum, ebenda S. 971ff. Dr. W. Stapel: Zwiesprache.

Deutsches Volkstum, 2. Novemberheft 1933, 962ff. Clemens Lang: Shakespeares «Kaufmann von Venedig» — die Tragödie des Juden Shylock?

Der Türmer, Oktoberheft 1933. Dr. C. Nebel: Das Hamlet-Problem als Problem unserer Zeit.

Man braucht nur auf die Shakespeare-Auseinandersetzungen Goethes, Herders usw. hinzuweisen, um zu verstehen, wie Shakespeare da plötzlich lebendigstes Leben wird: das Symbol Shakespeare! Dann wird man auch begreifen, daß für die Verfasser wissenschaftliche Erkenntnisse belanglos werden können. Trotzdem darf der Leser des Shakespeare-Jahrbuches nicht an ihnen vorbeigehen, muß die Aufsätze selbst zur Hand nehmen und lesen — eine Inhaltsangabe kann hier den Inhalt nicht vermitteln —, denn er will ja seinen Shakespeare überall und immer verfolgen, in der Vergangenheit und in der Gegenwart.

Shakespeare-Bibliographie 1930 und 1931.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Shakespeare-Jahrbuchs.

Von

Anton Preis.

Abkürzungen.

Zeitschriften.

- *Angl. = Anglia. Zs. f. engl. Philologie.
- *Angl. Beibl. = Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über engl. Sprache und Literatur und über engl. Unterricht.
- *Arch. = (Herrig's) Archiv für das Studium der neueren Sprachen
- *Class. J. = Classical Journal.
- *Class. P. = Classical Philology.
- *Cont. Rev. = Contemporary Review.
- *DL. = Die Literatur (Fortsetzung des Literarischen Echos).
- *DLZ. = Deutsche Literaturzeitung.
- *DNL. = Die Neue Literatur (ab 82, 1931; Fortsetzung von «Die Schöne Literatur». Beiblatt zum LZbl.).
- *DNS. = Die neueren Sprachen. Zs. für neusprachlichen Unterricht.
- *DSL. = Die Schöne Literatur. Beiblatt zum Literarischen Zentralblatt für Deutschland.
- *DVLG. = Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
- *Edda ER. = Edda. Nordisk Tidsskrift for Literaturforskning Oslo.
- *ESn. = English Review.
- *Ess. = Englische Studien.
- *Euph. = English Studies.
- *Fortn. Rev. = Euphorion. Zs. für Literaturgeschichte.
- GE. = Fortnightly Review.
- *GRM. = The Germanic Review. NY, ColUP.
- Hibb. J. = Germanisch-romanische Monatsschrift.
- *JEGP. = The Hibbert Journal.
- *Lbl. = The Journal of English and Germanic Philology.
- *Libr. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
- Litter. = The Library. Transactions of the Bibliographical Society London.
- *Lo. Merc. = Litteris. An international critical review of the humanistics.
- *LZbl. = London Mercury.
- *MLN. = Literarisches Zentralblatt für Deutschland.
- *MLR. = Modern Language Notes.
- *MP. = Modern Language Review.
- *Mus. = Modern Philology. Chicago.
- *N. & A. = Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis.
- *N. & Q. = The Nation and Athenaeum. London.
- *NJWJ. = Notes and Queries for Readers and Writers, Collators and Librarians.
- *NMitt. = Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung.
- *NMon. = Neuphilologische Mitteilungen.
- *NRF. = Neuphilologische Monatsschrift.
- *Neoph. = Nouvelle Revue Française.
- *PMLA. = Neophilologus. Groningen.
- *PQ. = Publications of the Modern Language Association of America.
- *PZbl. = Philological Quarterly. A Journal devoted to scholarly investigation in the Classical and Modern Languages and Literatures. Iowa City.
- *RAA. = Pädagogisches Zentralblatt.
- *RCHL. = Revue Anglo-américaine.
- *RES. = Revue critique d'Histoire et de Littérature.
- *RLC. = Review of English Studies.
- *Rev. belge = Revue de Littérature Comparée.
- Sat. R. = Revue belge de Philologie et d'Histoire.
- *Sat. R. L. = Saturday Review.
- Sh. Ass. Bull. = Saturday Review of Literature.
- *ShJ. = Shakespeare Association of America. Bulletin.
- *ShR. = Shakespeare-Jahrbuch.
- *SF. = Shakespeare Review.
- *TLs. = Studies in Philology.
- *Un. of Cal. Chr. = The Times. Literary Supplement.
- *YW. = University of California Chronicle.
- *ZFEU. = The Year's Work in English Studies.
- = Zs. für französischen und englischen Unterricht.

Sonstige Abkürzungen.

Ass.	= Association	OUP.	= Oxford University Press
Bull.	= Bulletin	Publ.	= Published, Publisher, Publications
CUP.	= Cambridge University Press	(1. . .) Q.	= (First . . .) Quarto
ColUP.	= Columbia University Press	Quart.	= Quarterly
Diss.	= Dissertation	Rev.	= Review, Revue
Eliz.	= (Queen) Elizabeth	Sh.	= Shakespeare
Eliz-n	= Elizabethan	Sh-n	= Shakespearean
(1. . .) Fol.	= (First . . .) Folio	Soc.	= Society
Giorn.	= Giornale	Un. of	= University of . . .
Histor.	= Historical, Historique	UP.	= University Press
HUP	= Harvard, Cambridge (Mass.), University Press	YUP.	= Yale University Press
Journ.	= Journal	Zs.	= Zeitschrift
Lit.	= Literatur, Literature, Littérature	Ztg.	= Zeitung.

A. W. (All's Well)
 A. and C. (Antony and Cleopatra)
 A. Y. L. J. (As You Like It)
 C. of Err. (Comedy of Errors)
 Cor. (Coriolanus)
 Cymb. (Cymbeline)
 Haml.
 1 Hen. IV
 2 Hen. IV
 Hen. V
 1 Hen. VI
 2 Hen. VI
 3 Hen. VI
 Hen. VIII
 John
 J. C. (Julius Caesar)
 Lear
 L.L.L. (Love's Labour's Lost)
 Lucr.
 Macb.
 M. for M. (Measure for Meas.)
 M. of V. (Merchant of Venice)

M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
 M. N. D. (A Midsummer Night's Dream)
 M. Ado (Much Ado About Nothing)
 Oth.
 P. P. (Passionate Pilgrim)
 Pericl.
 Prod. Son (Prodigal Son)
 Rich. II
 Rich. III
 R. and J. (Romeo and Juliet)
 S. T. M. (Sir Thomas More)
 Sonn. (Sonnets)
 T. of Sh. (Taming of the Shrew)
 Temp.
 T. of A. (Timon of Athens)
 T. A. (Titus Andronicus)
 Tr. and C. (Troilus and Cressida)
 T. N. (Twelfth Night)
 T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
 T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
 V. and A. (Venus and Adonis)
 W. T. (Winter's Tale).

In den Buchtiteln der Ausgaben sind die Abkürzungen nicht gebraucht.

Vorbemerkung: Die Nachträge zu Werken, die bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind, werden nicht mehr, wie bisher, in einer eigenen Gruppe (V. Nachträge) aufgeführt, sondern der bereits früher genannte Buchtitel ist, so kurz wie möglich, nebst den neu mitzuteilenden Besprechungen in die zutreffenden Abteilungen der Bibliographie mit aufgenommen; Bandzahl des früheren Jahrganges und Nr. der Bibliographie (in Klammern) sind dann beigelegt.

Rez. bedeutet, daß in den darauffolgenden Zeitschriften Besprechungen zu finden sind.

Ein Stern * vor einer Zs. bei den Abkürzungen oder vor der Nummer in der Bibliographie bedeutet, daß Zs. oder Werk im Original vorgelegen haben.

I. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(im Original).

1 Arden Shakespeare. Five tragedies: Romeo and Juliet; Othello; Hamlet; Macbeth; King Lear. — Five histories: Richard II.; Richard III.; Henry IV. P. 1. 2.; Henry V. — Five comedies: Midsummer Night's Dream; Much Ado About Nothing; As You like It; Twelfth Night; Tempest. Ed. by C. H. Herford (with introductions, notes, appendixes, glossaries . . .). NY., Heath [ca. 1930].

2 Arden Shakespeare. Five plays: Henry IV., P. 1., ed. by F. W. Moorman, rev. by M. P. Tilley. — Midsummer Night's Dream, ed. by E. K. Chambers, rev. by E. Rickert. — Much Ado, ed. by J. C. Smith. — Romeo and Juliet, ed. by R. A. Law. — King Lear, ed. by D. N. Smith, rev. by E. Bernbaum. Boston (Mass.), Heath. 1931. (1148 S.)

- 3 Arden Shakespeare. The 1st Part of King Henry IV. New ed. by R. P. Cowl and A. E. Morgan. (4. ed.) Lo, Methuen 1930. (LVI, 208 S.)
Rez.: TLS. 1930, S. 655.
- 4 Arden Shakespeare. Two Gentlemen of Verona, ed by Charles Washburn Nichols. Boston (Mass.), Heath. 1931. (XII, 108 S.)
- 5 Avon Edition. Antony and Cleopatra. Ed. with introd. and notes by Rose Adelaide Witham. Boston, Houghton. 1931. (124 S.). — Merchant of Venice. Ed. with introd. and notes by Rose Ad. Witham. Boston, Houghton. 1929. (VI, 284 S.)
- 6 Bankside Acting Edition, ed by F. J. Harvey Darton. Lo, Gardner. Hamlet. 1929. (LV, 130 S.) — Julius Caesar. 1930. (XLII, 84 S.) — As You Like It. [1931]. — Comedy of Errors. [1931.] — Macbeth. [1931.] (LX, 99 S.)
- 7 (Black, Publ.) Complete works; with thumb index. NY, Black. 1930. (1312 S.)
- 8 The College Shakespeare. Ed. by M. G. Fulton and L. K. Sabine. Richard III.; Henry IV P. 1.; As You Like It; Hamlet; Lear. NY, Macmillan. 1931. (X, 641 S.)
- 9 Collin's Shakespeare. Complete Works. New ed. Lo, Collins. 1931. (1312 S.)
- 10 Ernst Ludwig Presse Darmstadt. Shakespeare's Works. Text-revision durch Friedr. Brie. Bd. 6: Hamlet, Prince of Denmark. — King Lear. 1930. (349 S.) — Bd. 7: Titus Andronicus. — Pericles, Prince of Tyre. — Measure for Measure. 1931. (367 S.) Leipzig, Insel-Verlag.
- 11 First Folio Text Facsimiles. Shakespeare's Works. A Facsimile of the First Folio Text with a list of modern readings. Introd. by John Dover Wilson. Lo, Faber & Faber. 2°. (65, 13; 66, 13.)
Rez.: ER. 48, 1929, S. 494/95. — MLN. 44, 1929, S. 488 (H. S.). — N. & A. 45, 1929, S. 22. — TLS. 1929, S. 311.
First Folio Text Facsimiles.
Rez.: Mercure de France 217, 1930, S. 223 (Henry D. Davray).
First Folio Text Facsimiles. Henry V. 1931. (95 S.) — King Lear. 1931. (36 S.)
- 12 First Folio Text with Quarto Variants. Ed. by H. Farjeon. Lo, Nonesuch Press. (66, 3.)
Rez.: N. & A. 45, 1929, S. 22.
First Folio Text w. Q. Var. Vol. 3: King John; Richard II.; Henry IV. P. 1; Henry IV. P. 2; Henry V.; Henry VI. P. 1. 2. 3. 1930. (849 S.)
Rez.: TLS. 1930, S. 971.
Vol. 4: Richard III.; Henry VIII.; Troilus and Cressida; Coriolanus; Titus Andronicus; Romeo and Juliet; Timon of Athens. 1931. (780 S.)
- 13 High School Shakespeare. Ed. by J. B. Opdycke. 8 plays, essays on Shakespeare's life and on how to study Shakespeare. NY, Harper. 1931. (VIII, 823 S.)
- 14 India Shakespeare: The Tempest. Ed. by H. M. Percival. Cambridge, Heffer. 1928. (XLV, 220 S.)
Rez.: TLS. 1929, S. 123.
- 15 Kingsway Shakespeare. Ed. by F. D. Losey. 1928. (65, 6.)
Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 355 (A. Brul6).
- 16 Matriculation Shakespeare. King Henry V. Ed. by A. J. F. Collins and G. E. Hollingworth. 1929. (VII, 142 S.) — King Richard II. Ed. by A. F. Watt and G. E. Hollingworth. 1930. (XVI, 124 S.) — A Midsummer Night's Dream. Ed. by A. F. Watt and G. E. Hollingworth. 1929. (XVI, 95 S.) — Twelfth Night. Ed. by G. E. Hollingworth and H. C. Duffin. 1929. (XVI, 114 S.) London, University Tutorial Press.
- 17 Nelson Play Books. Julius Caesar. 1929. (91 S.) — The Tragedy of Macbeth. 1929. (88 S.) — The Merchant of Venice. 1929. (91 S.) — The Tempest. 1929. — As You Like It. 1930. (96 S.) — A Midsummer Night's Dream. 1930. (84 S.) Lo, Nelson.

18 Nelson Poets. Shakespeare's Works. Vol. 1—2: Comedies. — Vol. 3—4: Historical Plays. — Vol. 5: Tragedies. — Vol. 6: Tragedies and Poems. Lo, Nelson. 1929.

19 The New [Cambridge] Shakespeare. Works of Shakespeare, ed. for the Syndics of the Cambridge Univ. Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. CUPr.

Rez.: PQ 10, 1930/31, S. 97—137 (S. A. Tannenbaum).

Measure for Measure. 1922. (62, 9.)

Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 103—04 (H. Jantzen).

The Taming of the Shrew. 1928. (65, 7.)

Rez.: MLR. 25, 1930, S. 349—50 (C. J. Sisson). — RCHL. Jg. 63, N.S.T. 96, 1929, S. 35—40 (René Pruvost). — TLS. 1931, S. 547 (J. N. McCorkle).

All's Well That Ends Well. 1929. (66, 5.)

Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 104—09 (H. T. Price). — DLZ. 52 (3. F. 2) 1931, Sp. 504—05 (R. Imelmann). — JEGP. 30, 1931, S. 136—37 (Tucker Brooke). — MLN. 45, 1930, S. 546—48 (R. A. Law). — MLR. 25, 1930, S. 349—50 (C. J. Sisson). — N. & Q. 157, 1929, S. 323. — RAA. 7, 1929/30, S. 441/42 (F. C. Danchin). — ShJ. 66, 1930, S. 208 (W. Keller). — TLS. 1929, S. 841. — *ibid.* S. 978 (H. Cunningham).

Twelfth Night. 1930. (XXX, 193 S.)

Rez.: ER. 51, 1930, S. 291. — Cont. Rev. 138, 1930, S. 543. — Lond. Quart. Rev. 152, 1930, S. 139. — LoMerc. 23, 1930/31, S. 196—98 (G. B. Harrison). — N. & A. 47, 1930 (Mark Segal). — N. & Q. 159, 1930, S. 17. — SP. 28, 1931, S. 326/27. — ShJ. 66, 1930, S. 209 (W. Keller). — RAA. 8, 1930/31, S. 148/49 (F. C. Danchin). — TLS. 1930, S. 551; S. 576 (R. Noble).

The Winter's Tale. 1931. (XXVII, 206 S.)

Rez.: N. & Q. 161, 1931, S. 126. — TLS. 1931, S. 631.

20 New Reader's Shakespeare. Ed. by G. B. Harrison and F. H. Pritchard. Lo, Harrap. The Taming of the Shrew. 1929. (134 S.) — King John. 1929.

21 A New Variorum Edition: The Tragedy of Coriolanus, ed. by Horace Howard Furness. 1928. (65, 10.)

Rez.: Rev. belge 8, 1929, S. 219 (F. Delatte). — Dazu: S. A. Tannenbaum, Textual errors in the Furness Variorum. in: MLN. 45, 1930, S. 510/14. — Gordon Crosse, «The New Variorum Shakespeare» [Ende oder Forts. der Ausgabe?] in: N. & Q. 161, 1931, S. 371.

22 Oxford Text. Complete works of William Shakespeare. Being the well-known Oxford text, ed. in modern spelling . . . with an index of characters . . . Boston (Mass.), Cornhill. 1930. (1374 S.)

23 Parallel Passage Edition: Much Ado About Nothing. Ed. by Newcomer and Gray. 1929. (66, 96.)

Rez.: Class. Ph. 24, 1929, S. 315/16 (Paul Shorey). — JEGP. 30, 1931, S. 590—92 (H. T. Price). — MLR. 25, 1930, S. 203—06 (J. D. Wilson). — RES. 6, 1930, S. 469—70 (P. Alexander). — ShJ. 66, 1930, S. 209—10 (W. Keller). — TLS. 1929, S. 892.

24 Plain Text Shakespeare. The greater plays; text only. 18 vols. Glasgow, Blackie. 1931.

25 Savoy Edition. Works of Shakespeare. Lo, Eyre. 1929. (1084 S.)

26 Scribner's Edition. (The Neilson Text.) NY, Scribner: Vol. 1: King Henry IV. P. 1; Twelfth Night; Tragedy of King Lear; The Tempest. Ed. by Thomas Marc Parrott and Robert Stockdale Telfer. 1929. (VIII, 486 S.) — Vol. 2: Henry V.; Much Ado About Nothing; Romeo and Juliet; Hamlet. Ed. by T. M. Parrott and R. S. Telfer. 1931. (IV, 565 S.) — Vol. 3: Richard II.; As You Like It; Othello; Antony and Cleopatra. Ed. by Oscar James Campbell. 1931. (VI, 532 S.)

27 St. Martin's Shakespeare. Toronto, Macmillan: King Henry IV. P. 1. 1930. (LVIII, 202 S.) — The Merchant of Venice. 1930. (LII, 136 S.)

28 The Swan Shakespeare: a player's edition. Introd. and notes by C. B. Purdom. Illustr. by John Campbell. 3 Vols. Lo, Dent; NY, Dutton. 1930. (1008 S.; XXVI, 871 S.; 906 S.)

Rez.: TLS. 1930, S. 815.

29 Tutorial Shakespeare. London, Univers. Tutorial Pr.: King Henry VIII. Ed. by G. E. Hollingworth. 1929. (XXXII, 154 S.) — The Taming of the Shrew. Ed. by D. J. Donovan. 1929. (XXXII, 131 S.)

30 Complete Works of William Shakespeare, ed. by William George Clark and William Aldis Wright, with complete notes of the Tempel Shakespeare by Israel Gollancz. NY, Grosset. 1931. (1430 S.)

31 Shakespeare's Works, chronologically arranged. Ed. with introd. by C. Whibley. (Cardinal Series.) Reissue (vgl. 63, 13). 3 Vols. Lo, Macmillan. 1929.

32 Shakespeare. A historical and critical study with annotated texts of twenty-one plays, by Hardin Craig. Chicago, Scott. 1931. (VI, 1194 S.)

33 Shakespeare. Selected plays, ed. with introd., glossary and index of characters by A. R. Florian. Lo, Rivingtons. 1931. (566 S.)

II. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(in Übersetzungen).

34 Shakespeares Werke, nach der Übersetzung von Schlegel-Tieck-Baudissin, rev. und hrsg. von Christian Gaehde. 12 Teile in 4 Bd. Leipzig, Hesse und Becker. 1930.

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 72 (W. Keller).

35 Shakespeare. Dramatiske verker i norsk oversættelse ved Carl Burchardt, Rolf Hiorth Schøyen, Gunnar Reiss-Andersen. Indledninger og tekstpløysninger. 5: Helligtrekongersaften, oversat av Rolf Hiorth Schøyen. — En Sommernatsdrøm, overs. av R. H. Schøyen. — Romeo og Julie, overs. av G. Reiss-Andersen. Oslo, Some & Co. 1930. (141 S.)

36 Shakespeare. Dramatiske verker i norsk oversættelse. 19. Hefte. Oslo, Some & Co. [1930].

37 Collection Shakespeare. Texte et traduction, publiée sous la direction de A. Koszul. Paris, Les Belles Lettres. La Tragédie d'Othello, trad. de Jules Deroquigny. 1928. (XXII, 268 S.)

Rez.: RAA. 7, 1929/30, S. 333—39 (Lucien Wolff). — RCHL. Jg. 63, N.S.T. 96, 1929, S. 364—65 (René Pruvost).

La Vie du Roi Henri V, trad. de Marcell Sallé. 1928. (XX, 248 S.)

Rez.: RAA. 7, 1929/30, S. 339 (Luc. Wolff). — RCHL. Jg. 63, N.S.T. 96, 1929, S. 364—65 (E. Pruvost).

La Tragédie de Jules César. Trad. de Ch. M. Garnier. 1929. (XXVI, 199 S.)

Rez.: RAA. 7, 1929/30, S. 258—59 (Emile Legouis).

La Tragédie du Roi Richard III. Trad. de Jos. Delcourt. 1929. (XXII, 273 S.)

Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 59—60 (L. Cazamian).

Mesure pour Mesure. Trad. de René Galland. 1930. (XXVI, 23 S.)

Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 252—53 (Em. Legouis).

Beaucoup de Bruit Pour Rien. Trad. de E. Sallens. 1930.

38 William Shakespeare. [Obras.] Traducción del inglés por Luis Astrana Marín. Madrid, Espasa-Calpe.: A buen fin no hay mal principio. 1927. (201 S.) — La tragedia de Macbeth. 1927. (176 S.) — La doma de la bravia. 1928. (215 S.) — Los poemas. 1928. (231 S.) — Tito Andronico. 1928. (175 S.) — Mucho ruido y pocas nueces. 1929. (210 S.) — La prima, segunda y tercera (!) parte del Rey Enrique IV. 1929. (197, 220, 208 S.) — Timon de Atenas. 1929. (184 S.) — El Mercader de Venezia. 1929. (178 S.) — Coriolano. 1930. (240 S.) — Troilo y Cressida. 1930. (264 S.) — La violación de Lucrecia. 1930. (120 S.)

III. AUSZÜGE AUS DEN WERKEN, ANTHOLOGIEN, PARAPHRASEN, ZITATE.

39 Blonar, J.: Shakesperian quotations (S-Idezetek). Budapest. 1930. (304 S.)

40 Easley, Eleanor Stell: Love from Shakespeare. Quotations from Shakespeare's complete works. Philadelphia, Dorrance. 1930. (132 S.)

41 First steps in Shakespeare. Scenes from Shakespeare, arranged and edited by John Dover Wilson. NY, Macmillan; CUP. 1931. Julius Caesar. (VII, 56 S.) — Macbeth. (VII, 47 S.) — Merchant of Venice. (VIII, 54 S.) — A Midsummer Night's Dream. (VII, 52 S.)

- 42 A gateway to Shakespeare: scenes from the plays. Selected by A. R. Jacobs. OUP. 1931. (192 S.)
- 43 A gateway to Shakespeare, being a series of stories from Sh. [Neue Aufl.] Mit 2 Taf. Renger's Frz. u. Engl. Schulbibliothek. A, 198. Leipzig, Renger. 1930. (VI, 99 S.)
- 44 Marsden, L. L. M.: Shakespearean quotations in everyday use: a key to their source and context. New and enl. ed. Lo, Witherby. 1931. (160 S.)
- 45 Récits tirés de Shakespeare, par L. Carencio. Coll. «Je raconte». Paris, Nelson. 1929. (170 S.)
- 46 Scenes from Shakespeare. By J. Bouton. 3. ed. = Selections from the classics. 2. Zwolle, Tjeenk. 1927. (7, 111 S.)
- 47 Scenes from Shakespeare: arranged for school reading by C. H. Wykes. Lo, Blackie. 1930. (160 S.)
- 48 Shakespeare-anthology. (Theban classics.) NY, Collins. 1930.
- 49 A Shakespeare anthology: the beauties of Sh. By William Dodd. New ed. by A. H. Johnston. (Pocket classics.) Lo, Collins. 1930. (436 S.)
- 50 Shakespeare as poet: an anthology, arr. and edit. by A. R. Entwistle. NY & Lo, Nelson. 1929. (280 S.)
- 51 Shakespeare in Deutschland. Hrsg. von Gustav Württemberg. Deutsche Ausgaben, hrsg. von Henning und Kesseler. 265. Bielefeld, Velhagen & Kl. 1931. (XVII, 145 S.)
- 52 Shakespeare retold for little people, by Samuel Davis, ill. by A. B. Woodward. Lo, Bell. 1931: Coriolanus. (90 S.) — Merchant of Venice. (88 S.) — Much Ado About Nothing. (88 S.) — Romeo and Juliet. (72 S.) — The Winter's Tale. (88 S.)
- 53 Shakespeare's koning's dramas. Ed. by Thomas Carter. Vrij bewerkt door Edward B. Koster. Zutphen, Thieme. 1929. (7, 196 S.)
- 54 Shakespeares Romerdramen. Hrsg. von Ph. Aronstein. 1927. (65, 12.)

Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 468 (O. Glöde).

- 55 Short scenes from Shakespeare and how to act them. By Isabel McReynolds Gray. NY. Lo, Macmillan. 1930. (XIII, 371 S.)

Rez.: TLS. 1930, S. 415.

- 56 The shorter Shakespeare. Abridgements of the plays, made by C. James. Lo, Nelson. 1. st Ser.: The Tempest. — A Midsummer Night's Dream — As You Like It. 1928. (112 S.) — 2nd Ser.: King Henry IV, P. 1. — King Henry V. — Julius Caesar. 1930. — 3d Ser.: Merchant of Venice. — Twelfth Night. — Comedy of Errors. 1930. (122 S.)
- 57 Stories from Shakespeare, retold by Thomas Carter. Illustr. by G. D. Hammond. [New ed.] (Told through the ages Series). Lo, Harrap. 1931.
- 58 The Student's Shakespeare. Tales and scenes of Shakespeare's plays. Von Max Draber. Leipzig, Teubner. Book 7: Richard III. 1930. (47 S.) — Merchant of Venice. 1930. (47.) — Book 1: Julius Caesar. 1931. (38 S.) — Book 8: Romeo and Juliet. 1931. (48 S.) — Book 9: Othello. 1931. (48 S.) — Book 10: Coriolanus. 1931. (48 S.)

IV. EINZELAUSGABEN. Original u. Übers.

nebst den dazugehörenden Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well.

Ed. s. Nr. 38.

- *59 Cuninghame, Henry: Two emendations. [IV, II, 38 u. III, II, 111] in: TLS. 1929, S. 978.

- 60 Lawrence, William Witherle: Sh's problem comedies. NY, Macmillan. 1931. (XIV, 260 S.)

Rez.: Arch. 160, 1931, S. 311. — JEGP. 30, 1931, S. 420—23 (S. A. Tannenbaum). — ShJ. 67, 1931, S. 82 (W. Keller). — TLS. 1931, S. 558—54.

Antony and Cleopatra.

Ed. s. Nr. 5 u. 26.

61 Ellehauge, Martin: The use of his sources made by Sh. in Julius Caesar and Antony and Cleopatra. in: ESn 65, 1930/31, S. 197—210.

62 Ferval, Claude: The private life of Cleopatra. Lo, Heineman. 1930. (330 S.)

Rez. TLS. 1930, S. 193.

63 Wilson, John Dover: Six tragedies of Sh. An introduction for the plain man [Romeo and Juliet; King Lear; Macbeth; Othello; Antony and Cleopatra; Hamlet]. Lo, Longmans. 1929. (VI, 90 S.)

Rez.- TLS. 1929, S. 815.

As You Like It.

64 William Shakespeare. A piacer vostro. Testo riveduto, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di G. S. Gargano. Firenze, Sansoni. [1929.] (219 S.)

Rez.: Giorn. storico 94, 1929, S. 192—93 (Vittorio Cian). — ShJ. 66, 1930, S. 210 (W. Keller).

65 Shakespeare. As You Like It. Ill. in col. by John Austen. Introd. and modern stage directions by G. B. Harrison. Lo, Jackson, 1930. (XII, 114 S.)

66 Shakespeare. As You Like It. Ed. by Rose Adelaide Witham. (Riverside Literary Ser.) Boston, Houghton. 1931. (124 S.)

Ed. s. noch Nr. 1, 6, 8, 17 u. 26.

*67 Cohen, Herman: The seven ages of man. [II, VI, 147.] in: TLS. 1930, S. 78.

68 Comedy, The, of fancy and Alfred de Musset. in TLS. 1931, S. 161—62.

69 Lodge's «Rosalynde». Being the original of «As You Like It.» Ed. by W. W. Greg. 2nd ed. (Sh classics). OUP. 1931.

70 Newdigate, B. H.: Harington and Jaques. in: TLS. 1929, S. 12; Rez.: TLS. 1929, S. 12 (Jack Lindsay) u. S. 28 (Newdigate).

*71 Noble, Richmond: A song in «As You Like It» [IV, sc. II.] in: TLS. 1931, S. 478.

Rez.: TLS. 1930, S. 514 (J. D. Wilson).

Comedy of Errors.

72 Shakespeare. La commedia degli equivoci. Comm. in cinque atti. Nuova traduzione di Diego Angeli. Milano, Treves. 1930. (176 S.)

Ed. s. noch Nr. 6 u. 56.

73 Baldwin, Thomas Whitfield: William Shakespeare adapts a hanging. Princeton UP.; OUP. 1931. (XII, 202 S.)

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 85 (W. Keller). — TLS. 1931, S. 845.

*74 Boswell, Eleanore: At the sign of the Porpentine [III, II, 116]; in TLS. 1930, S. 942.

75 Gill, Erma M.: The plot-structure of «The Comedy of Errors» in relation to its sources. in: Un. of Texas Studies in English 10, 1930, S. 13—65.

Coriolanus.

Ed. s. Nr. 12, 38.

76 Bradley, A. C.: A miscellany. Lo, Macmillan. 1929. (267 S.) [Darin S. 73—104 über Coriolanus.]

Rez.: Cont. Rev. 137, 1930, S. 680. — DLZ. 51 (3. F. 1), 1930, Sp. 1057—59 (W. F. Schirmer). — EE. 50, 1930, S. 1826. — Hibb. J. 28, 1930, S. 566—68 (Laur. Solomon). — N. & A. 46, 1929/30, S. 489—90 (K. J.). — Quart. Rev. 254, 1930, S. 293 bis 294. — BAA. 8, 1930/31, S. 169—70 (A. Koszul). — Sat. Rev. 149, 1930, S. 50 (T. Earle Welby). — TLS. 1929, S. 997.

77 Byrne, M. St. C.: Classical Coriolanus, in: National Rev. 1931, S. 426 bis 430.

78 Conklin, Willet T.: Sh, Coriolanus and Essex [zu Cor. III, sc. 1.] in: Un. of Texas Studies in English. Nr. 11, 1931, S. 42—7.

⁷⁹ Derocquigny, Jules: Note lexicologique: «entreaty» en Coriolanus IV, V, 213, in: RAA 8, 1930/31, S. 54—55.

⁸⁰ Salmon, E. T.: Historical elements in the story of Coriolanus, in: Classical Quart. 24, 1930, S. 96—101.

^{*81} Schulz, W.: Sh.'s, «Coriolan» in der deutschen Sh.-Literatur des 19. u. 20. Jahrh., in Zs. für Deutschkunde 45, 1931, S. 120—29.

Cymbeline.

⁸² Shakespeare. Imogen. Märchendrama. Für die deutsche Bühne übertr. von Hans Olden. Berlin, Osterheld. 1931. (187 S.)

⁸³ Shakespeare. La tragédie de Cymbeline. Trad. de Maur. Castelain. Paris, Les Belles Lettres. 1930. (XX, 280 S.)

Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 252—53. (Em. Legouis).

⁸⁴ Lawrence, Will. With.: Sh.'s problem comedies. s. Nr. 60.

^{*85} Thrall, William Flint: Cymbeline, Boccaccio and the Wager story in England, in: SP. 28, 1931, S. 639—51.

Hamlet.

⁸⁶ Shakespeare's Hamlet. The First Quarto 1603. Reprod. in facs. from the copy in the Henry E. Huntington Library. Ed. by M. Farrand. Cambr. (Mass.) HUP. 1931. (75 S.)

Rez.: Queen's Quart. 37, 1931, S. 214—19 (G. H. C.). — RCHL. Jg. 65, T. 98, S. 323 (René Pruvost). — GRM. 19, 1931, S. 313 (F. E. Schröder). — ShJ. 67, 1931, S. 72 (W. Keller).

⁸⁷ Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark. Ed. by J. Hampden. (Teaching of English Ser.) Lo, Nelson. 1930. (208 S.)

⁸⁸ Shakespeare. Hamlet, par Longworth-Chambrun. Ed. originale. (Les grands événements littér. 3e Sér. Paris, Malfère. 1929. (151 S.)

Rez.: N. & A. 47, 1930, S. 250 (S. Norman). — RAA. 7, 1929/30, S. 440/41 (E. Legouis).

⁸⁹ Shakespeare's Hamlet, ed. by L. A. Sherman. (New pocket classics.) NY, Macmillan. 1930. (XIX, 230 S.)

⁹⁰ Shakespeare. Hamlet. Texte anglais. Avec une introd., des notes et des illustr. par R. Travers. Paris, Hachette. 1929. (XXIII, 268 S.)

Rez.: RAA. 7, 1929/30, S. 259—60 (E. Legouis).

⁹¹ William Shakespeare. The tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke. Ed. by John Dover Wilson, from the text of the 2 Q, 1604—05 . . . with the Hamlet stories from Saxo Grammaticus and Belleforest and English translations therefrom. Ill. by Edw. Gord. Craig. Weimar, Cranach Press; Lo, Walker. 1930. 2^o (186 S.).

Rez.: TLS. 1931, S. 168.

⁹² Shakespeare. Hamlet, ed. by William Winter. (Edw. Booths prompt books). Philadelphia, Penn. 1930.

⁹³ Shakespeare. Hamlet. (Aus Gundolf's «Sh in dts Sprache» u. Gundolf's «Sh»). Mit Anmerkung hrsg. von Wilh. Ewig. (= Hirts dts. Sammlung. Liter. Abt. 7, 19.) Breslau, Hirt. 1931. (128 S.)

⁹⁴ Shakespeare. Die tragische Geschichte von Hamlet, Prinz von Dänemark. . . neu übers. und eingerichtet von Gerh. Hauptmann. Begleitet von Auszügen, die den Geschichten des Saxo Grammaticus und François de Belleforest und der Historie von Hamlet entnommen sind. Mit Fig. . . . von Edw. Gord. Craig. Weimar, Cranach Presse 1928.

Rez.: Lo. Merc. 22, 1930, S. 57 (H. Kestler). — Zs. für Bucherfreunde 22, 1930, S. 74 bis 75. (L. L. Schücking).

⁹⁵ Shakespeare. Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragödie in fünf Akten. Dts. Übers. (nebst sachl. u. sprachlichen Erläuterungen) von Walter Josten. Bonn, Röhrscheid. 1930. (216 S.)

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 73 (W. Keller).

⁹⁶ Shakespeare. La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark. Acte 1er. Trad. par André Gide, précédé de la lettre sur les traductions. Paris, La Fortue. 1930. 4^o. (VIII, 77 S.)

- 97 Shakespeare. Hamlet, prince de Danemark. (Texte de 1602.) Trad. de Théod. Lascaris. Paris, Baty. 1928. (90 S.)
- 98 Shakespeare. Hamlet, prince de Danemark. Trad. par Paul Sonniès. (Vers et prose.) Pièce en 20 scènes divisées en 5 act. Paris, Ren. du Livre. 1929. (299 S.)
- 99 Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark. Tr. into Hebrew by C. H. Y. Boornstein. Warsaw. 1926. (202 S.)
Ed. s. noch Nr. 1, 6, 8 u. 10.
- 100 Bergdal, E.: Hamlet's name; in: Scandinavian Studies and Notes, 10, 1929, S. 159—75.
Rez.: Ibid., S. 238—41 (Kemp Malone), dazu Bergdal «The Hamlet Yrya», ibid 11, 1930, S. 79—89.
- *101 Birrell, Francis: Arts Theatre Club: Mr. Ben Greet's Company in the 1 Q of Hamlet; in: N & A 45, 1929, S. 159—60.
- *102 Bluett, A. F.: «To cast beyond ourselves» [Hamlet II, I, 112]; in: TLS. 1931, S. 1053.
- *103 Bone, Gavin: The clue of pronunciation [über solid-sallied, Hamlet I, II, 129], in: TLS. 1929, S. 241.
- *104 Bostock, J. Knight: [zur Ausgabe] Hamlet, a tragedy in three acts. Adapted and condensed by Walter Gay. NY, Sam. French. [s. a., verm. 1859], in: ESs 65, 1930/31, S. 333.
- 105 Bradby: Problems of Hamlet. 1928. (65, 28.)
Rez.: MLR. 24, 1929, S. 373—74 (J. D. Wilson).
- *106 Clark, Kenneth: Alberti and Shakespeare [Parallel to Hamlet II, II, 295ff.]; in: TLS. 1931, S. 252.
- 107 Davis, T. L.: The sanity of Hamlet; in Journ. of Philosophy, 19, S. 629—34.
- 108 Dutt, Smarajit: Sh's Hamlet, an oriental study. Calcutta, Das Gupta. 1930. (XXX, 254 S.)
Rez.: Arch. 160, 1931, S. 122—24 (A. Brandl). — TLS. 1931, S. 306.
- 109 Essad Bey: Der Urhamlet; in: Die literar. Welt, 6, 1930, H. 37, S. 3. [Zu d. Buch der Comtesse de Chambrun: Sh, actor-poet, as seen by his associates . . . NY 1927. vgl. 63, 265.]
- *110 Greg, W. W.: A question of plus or minus, in: RES. 6, 1930, S. 300—04.
- 111 Haag, K.: Die Geisterschlacht um Hamlet und Schwabens Anteil daran, in: Württemberg. Monatsschrift im Dienst von Volk u. Heimat, 2, 1930, S. 150.
- *112 Hohlenberg, Joh.: Hamlet, der Dänenprinz. Ein Blick in die verborgene Geistesgeschichte des Nordens, in: Die Hören 6, 1930, S. 384—409.
- 113 Hostos, E. M. de: Hamlet. (Preface by A. S. Pedreira). San Juan, Un. of Porto Rico 1929. (112 S.)
- 114 Jackson, Sir Barry: Sh im Sakko, in: Der Querschnitt, 10, 1930, S. 6.
- 115 Justesen, P. Th.: Telemach und Hamlet, in: Wiener Blätter f. d. Freunde d. Antike. 6, 1929, S. 75—76.
- 116 Kayser, Rud.: [Gerh.] Hauptmanns Hamlet, in: Die Neue Rundschau, 41, 1930, S. 430—31.
- 117 Knowles, M. W.: Hamlet, a romance from Sh's plays. Lo, Rivers. 1930. (287 S.)
- 118 Korff, F. W. A.: Levensproblemen bij Sh (King Lear, Hamlet, Julius Caesar, Macbeth). Haarlem, Bohn. 1929. (4, 227 S.)
- *119 Krieger, Norbert: Prolog zu Sh's Hamlet in: Angl. 54, 1930, S. 168 bis 178.
- *120 L. W.: Funk-Hamlet, in: DL. 33, 1930/31, S. 306.
- 121 Lawrence, W. J.: The dumb show in Hamlet, in: Life and Letters. 5, 1930, S. 333—40; s. dazu M. H. Dodds in: N & Q 159, 1930, S. 336.
- *122 Lawrence, W. J.: «Tawyer with a trumpet before them» [Bühnenanweisung für Hamlet III, II, 387—90 und MND. V, I, 127], in TLS. 1930, S. 241.
Rez.: ibid., S. 274 (Cecil Headlam).

- *123 Lodge, O. W. F.: [Hamlet and] Dido, Queen of Carthage, in: TLS. 1930, S. 700.
- *124 Lyon, P. H. B.: Hamlet, a suggestion [«what a piece of work is a man», Hamlet, II, 295—98], in TLS. 1931, S. 664 u. 842.
 Rez.: TLS. 1931, S. 683 (G. W. Knight). — *ibid.* S. 706 (A. Quiller-Couch). — *ibid.* S. 730 u. 842 (J. D. Wilson). — *ibid.* S. 754 (P. Alexander).
- 125 Madariga, S. de: Don Quixote and Hamlet, in: Books (NY Herald Tribune) Nr. v. 25. 5. 30, S. 1—6.
- 126 Manning, H. C.: Comments on «dram of eale» [Hamlet, I, IV, 36].
 Dorchester, Longman. 1930.
- 127 Marschall: Die neun Dichter des Hamlet. 1928. (65, 46.)
 Rez.: ShJ. 66, 1930, S. 224 (W. Keller).
- 128 Nordfelt: Om det aldre Hamletproblemet. 1927. (65, 51.)
 Rez.: Studia neophilologica 1, 1928, S. 137—38 (R. E. Zachrisson).
- 129 Ramello: Studi sugli apocrifi Shakespeariani. The tragicall historie of Hamlet . . . 1930. (66, 44.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 120—21 (H. Jantzen). — Arch. 158, 1930, S. 151 (Fiedler). — La Cultura 9, 1930, S. 1023—27 (Mario Praz). — DLZ 51 (S. F. 1) 1930, Sp. 1175—77 (M. J. Wolff). — Il Marzocco 35, 1930, Nr. 13 (G. S. Gargano). — MLN. 46, 1931, S. 410—12 (H. D. Gray). — MLR. 26, 1931, S. 199—200 (P. Alexander). — RES. 7, 1931, S. 97—100 (W. W. Greg). — SP. 28, 1931, S. 323—24. — TLS. 1930, S. 492. — TLS. 1930, S. 534 (R. C. Rhodes).
- 130 Rosenthal, G.: «Hamlet» im deutschen Arbeitsunterricht der Unterprima, in: Schule und Wissenschaft 4, 1930, S. 201—09.
- 131 Schaubert: Die Stelle vom «Rauhen Pyrrhus» . . . Angl. 53, 1929, S. 374ff. (66, 48.)
 Rez.: ShJ. 66, 1930, S. 233—34 (Beckmann, Pollert).
- *132 Scherer, Bernhard: Polonius, der Typus des Senilen, in: Angl. 54, 1930, S. 149—67.
- *133 Schücking, Levin L.: Zum Problem der Überlieferung des Hamlettextes, in: Berichte der Verhandlungen d. Sächs. Ak. d. Wiss. Phil.-hist. Klasse, Bd. 83, Nr. 4, Leipzig. Hirzel. 1931. (42 S.)
- *134 Sharpe, Ella: Hamlets Ungeduld, in: Internat. Zs. f. Psychoanalyse 15, 1929, S. 329—39.
- *135 Synge, E. H.: Why Hamlet swears by St. Patrick, in: TLS. 1930, S. 44.
- *136 Turck, Susanne: Sh. und Montaigne. Ein Beitrag zur Hamletfrage. = Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte d. germ. u. rom. Völker. 8. Berlin, Junker & Dünhaupt. 1930. (160 S.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 124—26 (H. Jantzen). — Arch. 159, 1931, S. 138—39 (K. Brunner). — DL. 33, 1930/31, S. 230 (A. Ludwig). — Deutsche Rundschau 57, 1931, S. 174 (A. Brandl). — JEGP. 30, 1931, S. 605—06 (Tucker Brooke). — ShJ. 67, 1931, S. 85—86 (W. Keller).
- 137 Turgenev, Ivan: Hamlet and Don Quixote, an essay. Translated by Rob. Nichols. Lo, Hendersons. 1930. (31 S.)
 Rez.: TLS. 1930, S. 315.
- 138 Waldock, A. J. A.: Hamlet: a study in critical method. NY, Macmillan; CUP. 1931. (VIII, 101 S.)
 Rez.: N. & Q. 161, 1931, S. 216. — TLS. 1931, S. 772.
- 139 Waniek, Herbert: Hamlet, in: Der Scheinwerfer (Essen) 4, 1930, H. 4.
- 140 Webster, J. R.: Practical analyses of Sh.'s plays for ready reference: Hamlet. Cambr. (Mass.), Selbstverlag. 1930.
- *141 Weichelt, Hans: Hamlet, die Tragik der geöffneten Augen, in: ShJ. 67, 1931, S. 62—65.
- *142 Weigelin, Ernst: Die Tötung des Polonius, in Sh.J. 66, 1930, S. 160 bis 168.
- *143 Widmann, Wilhelm: Hamlets Bühnenlaufbahn (1601—1877). Aus dem Nachlaß hrsg. von Jos. Schick u. Werner Deetjen. Mit 55 Abb. auf 32 Taf. = Schriften der deutschen Sh.-Gesellschaft. NF. 1. Leipzig, Tauchnitz. 1931. (XII, 276 S., 32 Taf.)
 Rez.: Arch. 160, 1931, S. 311—12 (A. Brandl). — ShJ. 67, 1931, S. 93. (W. Keller.)

144 Wilson, John Dover: Six tragedies of Sh. An introduction for the plain man. [... Hamlet ...]. s. Nr. 63.

*145 Wood, F. T.: Hamlet's madness, in: N & Q 160, 1931, S. 7.

146 Zahor, Z.: Dva Hamleti: Srovnání Hamleta Laforgova se Shakespearovým, in: Praha 1931, S. 96. [Zwei Hamlets: Vergleich des Laforgue'schen Hamlet mit dem Hamlet Sh.s.]

1—2 Henry IV.

147 Shakespeares Henry IV. P. 1. Ed. by E. Smith. (Teaching of English Series). Lo, Nelson. 1931.

Ed. s. noch Nr.: 1, 2, 3, 8, 12, 26, 27, 38.

*148 Bailey, Margery: Another thrust at the fat knight, in: Un. of Cal. Chronicle, 32, 1930, S. 90—100.

*149 Bronson, Bertrand H.: A note on Gadshill, «Our Setter» [1 Hen. IV., II, II, 53], in: PMLA. 45, 1930, S. 749—53.

150 Cowl, R. P.: Shakespeare: King Henry IV. Lo, Elkins. 1926—29 (5 Broschuren v. 20, 28, 21, 15 u. 8 S.). [Vgl. 65, 62.]

*151 Crofts, J.: Falstaff's march to Bridgnorth, in: TLS. 1931, S. 28. Rez.: TLS. 1931, S. 44 (A. Gray) — *ibid.* S. 60 (B. Walker). — *ibid.* S. 79 (A. Gray) u. Erwid. von Crofts, *ibid.* S. 60 u. 99.

*152 Cuninghame, Henry: 2 Henry IV., I, III, 37 in: TLS. 1930, S. 214.

*153 Cuninghame, Henry: Sh. and legal procedure [Pistol's Rede in 2 Hen. IV.: V, V, 30], in: TLS. 1930, S. 592.

*154 Deroquigny, Jules: Note lexicologique: le mot «danger» dans Sh. [1 Hen. IV.: I, III, 15—16 u. III, I, 173—75], in: RAA. 7, 1929/30, S. 434—35.

*155 Dowling, Marg.: Sir John Hayward's troubles over his «Life of Henry IV.», in: Libr. IV. S. vol. 11, 1931, S. 212—24.

156 E. B.: «Sir John in Love»: an English «Falstaff» opera by V. Williams, in: Manchester Guardian Weekly, 1929, S. 257.

157 Koszul, A.: Henry IV, P. 1, in: Bull. de la Fac. des Lettres, Strasbourg 7, 1930, S. 246—51.

*158 Lindsay, J.: Sir John Harington and Falstaff, in: TLS. 1929, S. 12.

*159 Maxwell, Baldwin: The original of Sir John Falstaff — Believe it or not, in: SP. 27, 1930, S. 230—32 [Rob. Green soll das Original sein].

*160 Schücking, Levin L.: The Quarto of King Henry IV, P. 2, in: TLS. 1930, S. 752.

*161 Taylor, Marion Ansel: Shakespeare and Gloucestershire [2 Hen. IV.], in: RES. 7, 1931, S. 200—03.

*162 Hartman, H.: Prince Hal's «show of zeal» [V, IV, 95], in: PMLA. 46, 1931, S. 720—23.

Henry V.

Ed. s. Nr.: 1, 11, 12, 16, 37.

*163 May, M.: Une influence possible de Montaigne sur Shakespeare (Hen. V: IV, sc. I), in: RAA. 9, 1931/32, S. 109—26.

*164 Simison, B. D.: A source for the 1 Q of Henry V., in: MLN. 46, 1931, S. 514—15.

Henry VI.

Ed. s. Nr.: 12.

165 Alexander, P.: Shakespeare's Henry VI and Richard III. (= Shakespeare Problems. 3.) 1929. (66, 57, 103.)

Rez.: DLZ. 51 (3. F. 1), 1930, Sp. 1849—51 (E. Eckhardt). — ER. 49, 1929, S. 641. — JEGP. 29, 1930, S. 442—46 (Tucker Brooke). — Libr. IV, 10, 1930, S. 350—56 u. 479—81 (Alexander u. Harrison). — Lo. Merc. 21, 1929/30, S. 472 (G. B. Harrison). — N. & Q. 157, 1929, S. 269—70. — RAA. 7, 1929/30, S. 547—48 (F. C. Danchin). — RES. 6, 1930, S. 323—29 (H. Dugdale Sykes). — ShJ. 66, 1930, S. 220—22 (W. Keller). — SP. 27, 1930, S. 323. — TLS. 1929, S. 1053.

*166 Dam, B. A. P. van: Shakespeare problems nearing solution. Henry VI and Richard III, in: ESS. 12, 1930, S. 81—97.

167 Doran, M.: Henry VI, Parts II and III: Their relation to the contention and the True Tragedy. 1928. (66, 60.)
 Rez.: ShJ. 66, 1930, S. 222 (W. Keller).

168 Feldkeller, P.: Shakespeare's Pucella, in: D. Neue Zeit, (Neu-Ulm, Minn.) 12, 1930, H. 7, S. 8.

*169 Galdemar, Ange: Two precursors of the «Entente Cordiale»: Joan of Arc and Shakespeare, in: Nineteenth Century 105, 1929, S. 757—65.

170 Winkelhagen, J.: Jungfrau von Orleans bei Shakespeare, in: D. Neue Zeit (Neu-Ulm, Minn.) 12, 1930, S. 4.

Henry VIII.

171 Shakespeare's King Henry VIII. Ed. by E. Smith. Lo, Nelson 1929. (192 S.)

172 Shakespeare. King Henry VIII, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

173 Shakespeare. La vita di Enrico VIII. Nuova traduz. di Diego Angeli. Milano, Treves. 1930. (VI, 224 S.)

Ed. s. noch Nr.: 12 u. 29.

174 Alexander, Peter: Conjectural history, or Shakespeare's Henry VIII, in: Essays and studies by members of the English Ass. vol. 16. Lo, Clarendon Pr. 1931.

Rez.: N. & Q. 160, 1931, S. 323.

175 Birkhead, Henry: The schism of England, in: Modern Languages 10, 1929, S. 36—44.

176 Chamberlin, F.: The private character of Henry VIII. NY, Washburn. 1931. (390 S.)

177 Clark, Cumberland: A study of Shakespeare's Henry VIII. Lo, Golden Vista Pr. 1931. (217 S.)

178 Fitzpatrick, B.: Frail Anne Boleyn: and her fateful loves with Henry VIII. NY, Dial Pr. 1931. (313 S.)

179 Lawrence, W. J.: The stage directions in «King Henry VIII», in: TLS. 1930, S. 1085.

Rez.: Rhodes, R. Crompton: The coronation in Henry VIII. TLS. 1931, S. 12.

*180 Lothian, John M.: An Italian drama on Henry VIII [«Armida» by Lodovico Aleardo, 1607], in: MLR. 25, 1930, S. 337—38.

John.

Ed. s. Nr.: 12 u. 20.

*181 Harris, Mary Dormer: Note on «The Mutines of Jerusalem» in Shakespeare's «King John», in: N. & Q. 161, 1931, S. 93.

*182 Harrison, G. B.: Shakespeare's topical significances. 1. King John. 2. The Earl of Essex, in: TLS. 1930, S. 939, 974.

*183 Pafford, J. H. P.: Bale's King John, in: JEGP. 30, 1931, S. 176—78.

Julius Caesar.

184 Shakespeare. Julius Caesar. Lo, Nelson. 1930. (96 S.)

185 Shakespeare. Julius Caesar. With introductions and notes. Karachi (Bombay), Shahani. 1930. (390 S.)

186 Shakespeare. Julius Caesar. Hrsg. von E. Bayly, nebst Wörterbuch. (= Westermann Texte. Engl. R. 44.) Braunschweig, Westermann. 1928. (74, 35 S.)

187 Shakespeare. Julius Caesar, with its historical and literary background, ed. by Max J. Herzberg. (Golden key series.) Boston (Mass.), Heath. 1931. (CXXXIX, 174 S.)

188 Shakespeare. Julius Caesar, ed. by Alban Bertrand de Mille. (Laurel English Classics.) Chicago, Laurel Book Co. 1930. (261 S.)

189 Shakespeare. Julius Caesar, tragedy in six acts, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

190 Shakespeare. Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauerspiels vom Tode des Julius Caesar. Aus dem englischen Werke des Sh. Übers.

von Caspar Wilhelm von Borcke. Hrsg. von Max J. Wolff. Berlin, Weltgeist-Bücher. 1929. (120 S.)

Rez.: JEGP. 30, 1931, S. 417—20 (Lawr. M. Price). — ShJ. 66, 1930, S. 211 (W. Keller).

191 Shakespeare. Julius Caesar (Aus Gundolfs «Shakespeare in deutscher Sprache») [mit] (Auszug aus Gundolfs «Sh.» von Lili Waetzold. Mit Anmerk. von Wilh. Ewig). (= Hirts deutsche Sammlung. Liter. Abt. 7, Nr. 20). Breslau, Hirt. 1931. (95 S.)

192 Shakespeare. Julius Caesar. In gekürzter Ausgabe mit Anmerkungen hrsg. von Frz. Heinrich. (Gothaer neusprachliche Schultexte. Engl. R. 3.) Gotha, Klotz. 1929. (66 S.)

193 Shakespeare. Julius Caesar. Einführung u. Erl. von Karl Lory. 2. Aufl. (Kochs deutsche Schaulausgaben. 26.) Bamberg, Buchner. 1930. (XVIII, 88 S.)

194 Shakespeare. Julius Caesar. Ed. in Polish by Stanislaw Helsztynski. Warszawa, Inst. Wydawn. 1929. (149 S.)

Rez.: RAA. 7, 1929/30, S. 149 (A. Brule).

Ed. s. noch Nr.: 6, 17 u. 37.

*195 Collins, D. C.: «Exhalations» [in Julius Caesar II, I, 44], in: TLS. 1930, S. 782.

*196 Ellehauge, Martin: The use of his sources made by Sh. in Julius Caesar and Antony and Cleopatra. s. Nr. 61.

197 Fragmente der Rede des Antonius, wie sie Appian überliefert hat [Zur Aufführ. d. Julius Caesar im Schauspielhaus Chemnitz], in: Kunst u. Kritik, Chemnitz. 1930. (249 S.)

198 Genouy, Hector: La tradition romaine et «Julius Caesar» de Sh., in: Rev. de l'enseignement des langues vivantes, 48, 1931, Nr. 5. 6.

199 Gundolf, Friedrich: Caesar und Brutus, in: Europäische Rev. 4, 1929, S. 489—513.

200 Hunter, M.: Politics and character in Shakespeare's Julius Caesar, in: Essays by divers hands (Transactions of the Royal Society of Literature. N. S.) Vol. 10. OUP. 1931. (140 S.)

201 Jelsich, Mirko: Caesar. Translat. from German by B. Miall [Original Wien 1929]. Lo, Allen & Unwin. 1931. (475 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 51.

202 Knight, G. Wilson: Brutus, an essay in poetic interpretation, in: Church Quart. Rev. 110, [1930?], S. 40—71.

203 Korff, F. W. A.: Levensproblemen bij Sh. (King Lear, Hamlet, Julius Caesar, ...). s. Nr. 118.

204 Way, Arthur S.: The quarrel scene in «Julius Caesar», in: London Quart. Rev. 151, 1930, S. 50—58.

Lear.

205 Shakespeare. King Lear, with an introd. by Gilb. K. Chesterton, ill. by Yunge. San Francisco, Magee. 1930. (144 S.)

206 Shakespeare. King Lear. For the use of schools condensed by J. Degenhardt-Macdonald and Aug. Degenhardt. (Franz. u. engl. Schullektüre. Erg. H. 65a.) Kiel, Lipsius u. Fischer. 1931. (V, 37 S.)

207 Shakespeare. King Lear (for school use). Ed. by A. G. Schmidt and M. A. Feehan. (Loyola English Classics.) Chicago, Loyola UP. 1930. (279 S.)

208 Shakespeare. King Lear, tragedy in five acts, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

Ed. s. noch Nr.: 1, 2, 8, 10, 11 u. 26.

*209 Carver, P. L.: «Out of heaven's benediction to the warm sun» [Lear II, II 167—68], in: MLR. 25, 1930, S. 478—81.

210 Doran, Madeleine: The text of King Lear. Un. of Iowa Diss. (= Stanford Univ. Publ. in Language and Lit. IV, 2.) Stanf. Univ. (Calif.) Pr. 1931. (148 S.) Und in: Stanford Un. Abstracts of Diss. (1929/30) 5, S. 45—49.

235 Erskine of Marr, Ruairaidh: *Macbeth: being a sketch of the historical figure as opposed to that of some traditions and the drama*. Inverness, Carruther. 1930. (90 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 366, u. Erwid. von Erskine, *ibid.*, S. 390.

***236** Greg, W. W.: The forged «Macbeth» entry, in: MLN. 45, 1930, S. 141—42. Vgl. dazu Tannenbaum, Another Sh. forgery. (66, 344.)

237 Hodgson, Geraldine: *Macbeth and the sin of witchcraft*, in: Dublin Rev. 186, 1930, S. 298—312.

238 Knight, G. Wilson: *Macbeth and the nature of evil*, in: Hibb. Journ. 28, 1929/30, S. 328—42.

239 Korff, F. W. A.: *Levensproblemen bij Sh. (King Lear, ... Macbeth)*. 1929. S. Nr. 118.

***240** McPeck, James A. S.: «Macbeth» and Munday again, in: MLN. 46, 1931, S. 391—92.

241 Manchester, P. T.: *Macbeth in the hands of French and Spanish translators*, in: Modern Language Journ. 16, 1931, S. 1—13.

***242** Summers, Montague: *Sandford as the ghost of Banquo*, in: N & Q 159, 1930, S. 327.

243 Wilson, J. D.: *Six tragedies of Shakespeare*. [Romeo and Juliet, ... Macbeth ...]. 1929. S. Nr. 63.

Measure for Measure.

Ed. s. Nr.: 10 u. 37.

244 Brauer, Elsie: *Maß für Maß. Zu der Komödie von Shakespeare*, in: Die Hilfe 35, 1929, S. 457—58.

245 Durham: «Measure for Measure» as measure for critics. 1929. (66, 86.)

Rez.: TLS. 1929, S. 470. — N. & Q. 157, 1929, S. 198.

***246** Ghosh, P. C.: Line 95 in «Comus» and Measure for Measure, IV, II, 218; in: TLS. 1931, S. 135.

Rez.: *ibid.*, S. 154 (A. W. Verity).

247 Knight, G. Wilson: «Measure for Measure» and the Gospels, in: London Quart. Rev. 151, 1930, S. 172—85.

248 Krauss, Günther: *Shakespeare's Maß für Maß. Eine Untersuchung*, in: Germania. Das Neue Ufer. 4, 1931, S. 5.

249 Lawrence, William Witherle: *Shakespeare's problem comedies*. S. Nr. 60.

***250** Poel, W. M.: Was Isabella a novice? in: TLS. 1931, S. 564.

***251** Rapin, C.: *Mesure pour Measure*, in: RAA. 8, 1930/31, S. 42—51.

***252** Wilson, Rob. H.: The Mariana plot of «Measure for Measure», in: PQ. 9, 1929/30, S. 341—50.

Merchant of Venice.

253 Shakespeare. *The Merchant of Venice*. With introd. and notes. Karachi (Bombay), Shahani. 1930. (400 S.)

254 Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Met verklarende aantekeningen ... door K. ten Bruggencate. Groningen, Wolters. 1930. (103 S.)

255 Shakespeare. *Il Mercante di Venezia*. Versione con testo a fronte, introduzione e note a cura di G. S. Gargano. Firenze, Sansoni. 1930. (LXXII, 210 S.)

256 Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Hrsg. von Hans Geldner. [Nebst] Notes. 2. verb. Aufl. (Neusprachliche Klassiker mit fortlaufend. Präparat. 6.) Bamberg, Buchner. 1930. (103, 50 S.)

257 Shakespeare. *The Merchant of Venice*. A comedy. Hrsg. von Hubert Hüsges. (Schöninghs Englische Schulausgaben. 48a.) Paderborn, Schöningh. [1931.] (101 S.)

258 Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Ed. by Pauline W. Leonard. (Golden key series.) Boston (Mass.), Heath. 1931. (LXVIII, 118 S.)

259 Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Ed. with introd. and notes by H. S. Robinson. (Stratford Classics.) Chicago, Lyons and Carnahan. 1930. (XXI, 158 S.)

260 Shakespeare. *The Merchant of Venice*, for school use, ed. by Austin G. Schmidt and M. A. Feehan. (Loyola English Classics.) Chicago, Loyola UP. 1930. (191 S.)

261 Shakespeare. *The Merchant of Venice*, a comedy in four acts, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

262 Shakespeare. *Der Kaufmann von Venedig*. (Aus Gundolfs «Shakespeare in dt. Sprache». Mit Anmerkungen von Wilhelm Ewig. (Hirts dt. Sammlung. Literar. Abt. 7, Nr. 18.) Breslau, Hirt. 1931. (88 S.)

263 Shakespeare. *Il Mercante di Venezia*. Tradotto e corredato di note ed introduzione ad uso delle scuole medie, a cura di G. S. Gargano. Nuova tirat. Firenze, Sansoni. 1929. (XXVII, 124 S.)

Ed. s. noch Nr.: 5, 6, 17, 27 u. 38.

*264 Adler, M.: *Jews in England*, in: TLS. 1931, S. 288.

265 Börne, L.: *Jude Shylock im Kaufmann von Venedig*, in: *Der Scheinwerfer* (Essen) 2, 1929, H. 8.

266 Calisch, E. N.: *The jew in English literature, as author and as subject*. New ed. Richmond (Va.), The Bell Book Co. 1931. (277 S.)

267 Cournos, John: *Shylock's choice*. (A one-act play), in: *Imagist Anthology*. NY, Fried. 1930. (154 S.)

268 De Haven, E. M.: *The sheik of Venice*, in *English Journ.* 19, 1930, S. 565—67.

269 Gollancz, J.: *Allegory and mysticism in Shakespeare: a medievalist on «Merchant of Venice»*. (Reports of three lectures.) Lo, Jones. 1931. (68 S.)

*270 Hofmiller, Josef: *Von jüdischen Bräuchen und jüdischem Gottesdienst*, in: *Süddeutsche Monatshefte* 27, 1930, S. 832—34.

271 Lewisohn, Ludwig: *The last days of Shylock*. NY, Harper. 1931. (222 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 409.

*272 Loewe, H.: *The name «Jessica»*, in: TLS. 1930, S. 142.

273 McGraw, H. W.: *Shylock: a lesson in character interpretation*, in: *English Journ.* 19, 1930, S. 227—30.

274 Michelson, H.: *The jew in early English literature*. 1926.

Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 94—95 (E. Eckhardt).

*275 Pietzker, Annemarie: *Der Kaufmann in der Elizabethanischen Literatur*. Freiburg. Diss. Quakenbrück, Trute. 1931. (VI, 76 S.)

276 Sabatzky, K.: *Der Jude in der dramatischen Gestaltung*. Königsberg, Hartung. 1930. (67 S.)

*277 Schlauch, Margarete: *The «pound of flesh»-story in the North*, in: JEGP. 30, 1931, S. 348—60.

278 Silverman, Maurice: *Shylock-Shakespeare's enigma*, in: *Reflex* 4 [1930?], S. 60—69.

*279 Small, S. A.: *S. Gosson's «The Jew» [als Quelle für Shakespeare's «Merchant of Venice»]*, in: MLR. 26, 1931, S. 281—87.

*280 Tretiak, Andrew: *«The Merchant of Venice» and the «Alien» question*, in: RES. 5, 1929, S. 402—09.

281 Uraguchi, Bunji: *The twofold character of Shakespeare's Shylock*, in: *Bull. of the Sh. Ass. of Japan*. 1930, P. 1.

*282 Wolff, Max J.: *Zu dem gehängten Wolf, Merchant of Venice IV, I, 134*, in: ESn. 65, 1930/31, S. 175.

A Midsummer Night's Dream.

283 Shakespeare. *A Midsummer Night's Dream*. Hrsg. Blume. 1927. (65, 111.)

Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 468 (O. Glöde).

284 Shakespeare. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. by Pauline W. Leonard. (Golden key series.) Boston (Mass.), Heath. 1929. (LIII, 109 S.)

Ed. s. noch Nr. 1, 2, 16, 17 u. 35.

*285 Bush, D.: *The tedious brief scene of Pyramus and Thisbe [MND. V, I]*, in: MLN. 46, 1931, S. 144—47.

*286 Farrand, Margaret L.: An additional source for «A Midsummer Night's Dream» [Moffett's «The silkwormes and their flies», 1599], in: SP. 27, 1930, S. 233—43.

*287 Harrison, T. B.: Shakespeare's «Two Gentlemen of Verona», «A Midsummer Night's Dream» and «Twelfth Night» and Montemayor's «Diana», in: Un. of Texas Studies in English, Nr. 6, 1926.

*288 Howe, M. L.: A note on «A Midsummer Night's Dream» [«tailor» in MND II, I, 54], in SP. 28, 1931, S. 257—58.

*289 Kalepky, Theodor: Nachträgliches zur «Ungereimten Lesart in Shakespeare's Midsummer Night's Dream», in: GRM. 16, 1928, S. 478—79.

*290 Lawrence, W. J.: «Tawyer with a trumpet before them» [Bühnenanweisung für MND. V, I, 127 und Hamlet III, II, 387—90]. S. Nr. 122.

*291 McCloskey, Frank Howland: The date of «A Midsummer Night's Dream», in: MLN. 46, 1931, S. 389—91.

*292 Petersen, Julius: Ludwig Tiecks Sommernachtsstraum-Inszenierung, in: Neues Archiv für Theatergeschichte. 2, 1930, S. 163—205 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 41.)

*293 Spencer, Hazelton: A nice derangement: the irregular verse-lining in «A Midsummer Night's Dream» V, I, 1—84, in: MLR. 25, 1930, S. 23—29. Rez.: Ibid., S. 29—31 (J. D. Wilson).

Much Ado About Nothing.

294 Shakespeare. Viel Lärm um Nichts. Übertr. Kroepelin. 1927. (65, 113.)

Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 105—06 (A. Eichler).

295 Shakespeare. Much Ado About Nothing, a comedy in one act, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930. Ed. s. noch Nr.: 1, 2, 23, 37 u. 38.

296 Kuhl, E. P.: Shakespeare's «Lead apes in Hell» [M. Ado II, sc. I.] and the ballad of «The Maid and the Palmer». (62, 430.)

Rez.: Angl. Beibl. 40, 1929, S. 51—54 (E. Decker).

*297 Rice, W. G.: [The meaning of] «to turn Turk» [M. Ado III, IV.], in: MLN. 46, 1931, S. 153—54.

*298 Tannenbaum, Samuel A.: A crux in «Much Ado» [V, I, 19] and its solution.

Othello.

299 Shakespeare. Othello, tragedy in five acts, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

Ed. s. noch Nr.: 1, 26 u. 37.

300 Brown, Hugh: The divine drama, in Hibb. J. 29, 1930/31, S. 134—51.

*301 Draper, John W.: Captain General Othello, in: Angl. 55, 1931, S. 296—310.

*302 Draper, John W.: Honest Jago, in: PMLA. 46, 1931, S. 724—37.

*303 Draper, John W.: «This poor trash of Venice» [Oth. II, I, 312], in: JEGP. 30, 1931, S. 508—15.

304 Gilman, Margaret: Othello in France. 1925. (62, 140.)

Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 106—07 (M. J. Wolff).

305 Hadow, W. H.: Collected essays [mit einem Essay über Jago]. OUP. 1929. (62 S.)

*306 Kolver, Ferdinand: Die Beziehungen zwischen Charakter und Stil in Shakespeare's Othello. Diss. Marburg 1929. 1930. (71 S.)

*307 Noble, Richmond: Judean or Indian [Oth. V, II, 421], in: TLS. 1931, S. 597.

*308 Tesch, Albert: Zum Namen Desdemona, in: GRM. 17, 1929, S. 387 bis 388.

Rez.: GRM. 18, 1930, S. 231 (M. J. Wolff). — Ibid. S. 231—32 (A. H. Krappe).

309 Wilson, John Dover: Six tragedies of Shakespeare. An introduction for the plain man [..., Othello, ...]. S. Nr. 63.

Rez.: TLS. 1929, S. 315.

Pericles.

Ed. s. Nr. 10.

The Prodigal Son.

310 Shakespeare, Der Verlorene Sohn; hrsg. von E. Kamnitzer. 1926. (66, 308.)

Rez.: Die Szene 19, 1929, S. 317—20 (E. Kamnitzer).

311 Kamnitzer, E.: Shakespeare's «Londoner Verlorene Sohn», in: Freiburger Theaterblätter 1928/29, S. 200—03.

312 Kamnitzer, E.: «Der Verlorene Sohn». Warum darf und muß man den Namen Shakespeare über den «Londoner Verlorenen Sohn» setzen? in: Germania. Das Neue Ufer. 1929. Nr. 34.

313 Schweckendiek, Adolf: Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland. T. 1: 1527—1627. Leipzig, Voss. 1930. (XV, 163 S.)

Rez.: LZbl. 81, 1930, S. 1138.

314 Zur Nedden, Otto: Shakespeare's «Londoner Verlorene Sohn», in: Freiburger Theaterblätter, 1928/29, S. 198.

Richard II.

315 Shakespeare. King Richard II. Tragedy in five acts, ed. by William Winter. (Edw. Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

Ed. s. noch Nr.: 1, 12, 16 u. 26.

*316 Albright, Evelyn May: Shakespeare's «Richard II.», Hayward's «History of Henry IV.» and the Essex conspiracy, in: PMLA. 46, 1931, S. 694 bis 719.

317 Clarke, M. V. and V. H. Galbraith: The deposition of Richard II., in: Bull. of the John Ryland's Library, 14, 1930, S. 125—81.

318 Harrison, G. B.: Shakespeare, Essex and Richard II, in: TLS. 1931, S. 802.

Rez.: Ibid., S. 1006 (R. Palk) u. S. 1053 (B. M. Ward).

*319 Heffner, Ray: Shakespeare, Hayward and Essex, in: PMLA. 45, 1930, S. 754—80.

*320 Kuhl, Ernest P.: Hayward und kein Ende, in: PQ. 10, 1930/31, S. 392—93.

Richard III.

321 Shakespeare. King Richard III, tragedy in six acts, ed. by William Winter. (Edwin Booth's prompt books.) Philadelphia, Penn. 1930.

322 Shakespeare. Richard III. (Aus Gundolfs «Shakespeare in deutscher Sprache», [mit] Auszug aus Gundolfs «Shakespeare» von Lili Waetzold. Mit Anmerkungen von Wilhelm Ewig.) Breslau, Hirt [1931] 1932. (128 S.)

323 Shakespeare. Richard III. Treurspel, vertaald door A. Roland Holst. Brussel, Stols. 1929. (174 S.)

Ed. s. noch Nr.: 1, 8, 12 u. 37.

324 Alexander, P.: Shakespeare's «Henry VI» and «Richard III.» 1929. (66, 57. 103.) S. Nr. 165.

*325 Barnay, P.: König Richard III. Dramatische Anmerkungen zu meiner Bühnenbearbeitung, in: Die Szene 20, 1930, S. 251—56.

*326 Dam, B. A. P. van: Shakespeare problems nearing solution: Henry VI. and Richard III. S. Nr. 166.

Romeo and Juliet.

327 Shakespeare. Romeo and Juliet. For the use of schools condensed by J. Degenhardt-Macdonald and Aug. Degenhardt. (Franz. und engl. Schullektüre. Erg.-H. 65b.) Kiel, Lipsius u. Tischer. 1931. (V, 47 S.)

328 Shakespeare. Roméo et Juliette. Le songe d'une nuit d'été. Aquarelles de M. Berty. (Coll. Lotus.) Paris, Ed. Nilsson. 1930. (252 S.)

Ed. s. noch Nr.: 1, 2, 12 u. 35.

*329 Bush, Douglas: Hero and Leander and Romeo and Juliet, in: PQ. 9, 1930, S. 396—99.

*330 Cuninghame, Henry: «Skaines Mates». [R. & J. II, IV, 161], in: TLS. 1929, S. 822.

*331 Honda, Kenshō: «Romeo and Juliet.» A comparison of Brooke's poem and Shakespeare's play, in: Studies in English Literature. Imperial Un. of Tokyo. 10, 1930, S. 599—616.

*332 Kuhl, Ernest P.: «Romeo and Juliet» I, IV, 84ff. [Vgl. Babcock 66, 104], in: P.Q. 9, 1930, S. 307—08.

*333 Moore, Olin H.: The origins of the legend of Romeo and Juliet in Italy, in: Speculum 5, 1930, S. 264—77.

*334 Moore, Olin H.: Le rôle de Boastuau dans le développement de la légende de Roméo et Juliette, in: RLC. 9, 1929, S. 637—43.

*335 Robinson, Frederic W.: A commentary and questionnaire on «Romeo and Juliet». Lo, Pitman. 1929. (32 S.)

*336 Tannenbaum, Samuel A.: «Healts», not «deaths» in «Romeo and Juliet», I, IV, 86, in: P.Q. 9, 1929/30, S. 72—73.

*337 Wilson, John Dover: Six tragedies of Sh. An introduction for the plain man [Romeo and Juliet, ...]. S. Nr. 63.

Sir Thomas More.

*338 Acheson, Arthur: Shakespeare, Chapman and «Sir Thomas More», providing a more definite basis for biography and criticism. 5 Illustr. Lo, Quaritch. 1931. (280 S.)

Rez.: P.Q. 10, 1931, S. 405—10 (S. A. Tannenbaum). — TLS. 1931, S. 525.

*339 Bald, R. C.: Addition III [by «C»] of «Sir Thomas More», in: RES. 7, 1931, S. 67—69.

*340 Chambers, R. W.: Some sequences of thought in Shakespeare and in the 147 lines of «Sir Thomas More», in: MLR. 26, 1931, S. 251—80.

*341 Greg, W. W.: «T. Goodal» in Sir Thomas More, in: PMLA. 44, 1929, S. 633—34 (zu 66, 347 u. 65, 378).

Rez.: Erwid. Tannenbaum's «Dr. Greg and the „Goodal“ notation in Sir Thomas More», ibid. S. 934—38, u. Antw. Greg's, ibid. 46, 1931, S. 268—71.

*342 Sisson, Charles J.: [Über das «Sir Thomas More»-Problem, in: RES. 7, 1931, S. 220—22.

*343 Spurgeon, Caroline F. E.: Imagery in the «Sir Thomas More»-fragment, in: RES. 6, 1930, S. 257—70.

*344 Tannenbaum, Samuel A.: Shakespeare and Sir Thomas More. 1929. [Engl. Ausg. 1930.]

Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 121—22 (E. Eckhardt). — ESs. 12, 1930, S. 228—31 (Mario Praz). — MLN. 46, 1931, S. 192—94 (R. S. Forsythe). — ShJ. 66, 1930, S. 224—25 (W. Keller).

*345 Tannenbaum, Samuel A.: Dr. Greg and the «Goodal» notation ... S. Nr. 341.

*346 Tannenbaum, Samuel A.: Shakespeare studies II: An object lesson in Shakespearean research. NY, Tenny Pr. 1931. (22 S.) S. auch Nr. 914.

Songs and Sonnets.

*347 Shakespeare. Songs and sonnets. Reissue. (Cardinal series.) Lo, Macmillan. 1929.

*348 Shakespeare. Sonnets. NY, Cheshire House. 1931.

*349 Shakespeare. The Shakespeare songs: a complete collection of the songs written by or attributed to William Shakespeare. Ed. by Tucker Brooke. Introd. by W. de la Mare. Lo, Dent. 1929. (XXXII, 168 S.)

Rez.: Lo. Merc. 22, 1930, S. 136 (G. B. Harrison).

*350 Shakespeare. Songs from the plays of W. Sh. With dances and musical notes, written and compiled by Mrs. G. T. Kimmins. Lo, Novello & Co. 1928. (117 S.)

*351 Peterson, H.: The book of sonnet sequences [enthält die Sonnette Shakespeare's]. Lo, Longmans. 1929. (475 S.)

*352 Shakespeare. Twenty-five sonnets of Shakespeare. Lo, Blackwell. 1930. (32 S.)

- 353** Shakespeare's Sonnette, ubertrag. von Hauer. 1929. (66, 126.)
 Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 136—40 (E. Groth). — DLZ. 51 (3. F. 1.), 1930, Sp. 2469
 bis 2470 (K. Arns). — ESn. 66, 1931/32, S. 115—16 (M. J. Wolff). — ShJ. 66, 1930,
 S. 211 (W. Keller).
- 354** Shakespeare's, William, Lied an die Schönheit. Eine Übertr. der
 Sonnette von Beatrice Barnstorff-Frame. Paderborn, Schöningh. 1931. (183 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 73—74 (W. Keller).
- 355** Shakespeare, William. Sonnette. Umdichtung von St. George.
 Vermehrt um einige Stücke aus dem Liebenden Pilgrim. (= Bd. 12. d. Ges.
 Ausg. von St. George, Endgult. Fassg.). Berlin, Bondi. 1931. (166 S.)
- 356** Shakespeare. Die Sonnette. Übertr. und erl. von Otto Hauser.
 Wien. 1931.
 Ed. s. noch Nr. 38.
- 357** Clarence, Luce: Sonnets d'Angleterre de Thomas Wyatt à Francis
 Thompson [1859—1907]. Paris, Balland. 1931. (229 S.)
- 358** Fort: Time scheme for Shakespeare's sonnets. 1930. (66, 182.)
 Rez.: MLR. 25, 1930, S. 488 (G. B. Harrison). — RES. 6, 1930, S. 467—69 (P. Alex-
 ander). — TLS. 1930, S. 209.
- 359** Johannes, J. G.: The mysteries about Shakespeare's Sonnets solved?
 Batavia, G. Kolff & Co. 1928. (28 S.)
- *360** Marschall, Wilhelm: Problematisches in Shakespeares Sonnetten,
 in: ESn. 63, 1928/29, S. 334—35.
- 361** Rendall, Gerald H.: Shakespeare's sonnets and Edward de Vere.
 Lo, Murray. 1930. (306 S.)
 Rez.: EB. 51, 1930, S. 520—21. — Manchester Guardian Weekly 22, 1930, S. 377
 (H. B. C.). — RAA. 7, 1929/30, S. 549—50 (Georges Connes). — TLS. 1930, S. 430,
 dazu Rendall, ibid., S. 457—58.
- 362** Scott, J. G.: Sonnets Elizabéthains. 1929. (66, 136.)
 Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 265—68 (M. J. Wolff). — MLR. 25, 1930, S. 345—46
 (J. Gourvitch). — RAA. 7, 1929/30, S. 66—67 (Em. Legouis). — RES. 7, 1931,
 S. 343—45 (J. B. Leishman).
- 363** Steinermayr, F. C.: Shakespeare in his sonnets. The Year Book of
 the Anglo-American Club Union of Czechoslovakia. Prague. [1930?], S. 58—64.
- *364** Stroup, Thomas B.: Biron and the 116th sonnet [Parallelen zu der
 Sonnette in LLL]. S. Nr. 223.
- *365** Tannenbaum, Samuel A.: The «copy» for Shakespeare's Sonnets,
 in: PQ. 10, 1931, S. 393—95.
- 366** Theobald, Bertram G.: Shake-speare's [sic!] Sonnets unmasked.
 Lo, Palmer. 1929. (XI, 117 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 96 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 277.
- 367** Wanschura, Karl: Die Sonnette Shakespeares, von Franz Bacon
 geschrieben. Leipzig, Reissland. 1930. (40 S.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 103—12 (E. Groth). — DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 649
 bis 651 (E. Eckhardt). — LZbl. 81, 1930, S. 1424. — RCHL. Jg. 65, T. 93, 1931,
 S. 74—75 (René Fuvost).
- 368** Wilson, K. M.: Shakespeare's Sonnets: first interpretation, in:
 Calcutta Rev. 37, 1930, S. 179—97, u. 38, 1931, S. 46—70.

The Taming of the Shrew.

- 369** Shakespeare. The Taming of the Shrew. (Little Blue Book Libr.)
 Lo, Little Bl. B. Co. 1929.
- 370** Shakespeare. The Taming of the Shrew. Bearb. von Hildegard
 Reiter. (Diesterwegs neusprachl. Lesehefte. 199.) Frankfurt a. M., Diesterweg.
 1931. (39 S.)
- 371** Shakespeare. [The Taming of the Shrew.] Katherine and Petruchio,
 a comedy in two acts, ed. by William Winter. Philadelphia, Penn. 1930.
 Ed. s. noch Nr. 20, 29 u. 38.
- 372** Rossato, Arturo: Taming of the Shrew. (A new opera.) Music by
 Mario Persico. 1931.
- *373** Walbrook, H. M.: The shrew that Shakespeare drew, in: Nineteenth
 Century. 106, 1929, S. 692—93.

The Tempest.

- 374 Shakespeare. *The Tempest*. Lo, Nelson. 1930. (81 S.)
- 375 Shakespeare. *The Tempest*, ed. by J. Hampden. Lo, Nelson. 1931. (151 S.)
- 376 Shakespeare. *Storm. Een spel van tooverij*. Vertaald door M. Nijhoff. Brussel, Stols. 1930. (109 S.)
Ed. s. noch Nr. 1, 6, 14, 17 u. 26.
- *377 Brodribb, C. W.: Ben Gunn and Caliban [mögliche Beziehungen zwischen 'Treasure Island' and 'Tempest'], in: N. & Q. 156, 1928, S. 46.
- 378 Fouquet, Karl: Jakob Ayres's 'Sidea', Shakespeare's 'Tempest' und das Märchen. Marburg. Diss. Teildruck, Kirchhain, N.-L., Zahn u. Bandel. 1929. [Vollst. als: Beiträge z. dt. Literaturwiss. 32.] (66, 111.)
Rez.: DL 32, 1929/30, S. 550 (R. F. Arnold). — Lbl. 51, 1930, S. 187—88 (A. Götze). — ZFEU. 28, 1929, S. 629—30 (H. Jantzen).
- 379 Knight, G. W.: The Shakespearean 'Tempest', in: Symposium 2, 1931, S. 484—506.
- 380 Miomandre, Francis de: *Vie du sage Prospéro*. (La grande fable. Chroniques des personnages imaginaires. Nr. 2.) Paris, Plon. 1930. (219 S.)
- 381 Tannenbaum, Samuel A.: Textual difficulties in the 'Tempest': Old and new, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 148—60.
- 382 Tralow, Johann: Shakespeares Sturm, in: Der Kreis. 7, 1930, S. 78 bis 81.

Timon of Athens.

- 383 Shakespeare. *Timon of Athens*. Nach der Übers. von Dorothea Tieck. Für Rundfunk u. Bühne bearb. u. sprachlich erneuert von Karl Kraus. Wien, Lányi. 1930. (71 S.)
Ed. s. noch Nr. 12 u. 38.
- *384 Baker, Harry T.: 'A wide sea of wax' [T. of A. I, 47; Verbesserung in 'a wide sea of air'], in: MLN. 45, 1930, S. 146.
- *385 Bond, R. Warwick: Lucian and Boiardo in 'Timon of Athens', in: MLR. 26, 1931, S. 52—68.
Rez.: N. & Q. 160, 1931, S. 163.
- *386 Lauckner, Rolf: Timon von Athen, in: Die Szene. 19, 1929, S. 320 bis 323.

Titus Andronicus.

- Ed. s. Nr. 10, 12, 38.
- *387 Bush, D.: The tedious brief scene of Pyramus and Thisbe [T. A. II, IV], in: MLN. 46, 1931, S. 144—47.

Troilus and Cressida.

- Ed. s. Nr. 12 u. 38.
- *388 Keller, Wolfgang: Shakespeare's 'Troilus and Cressida'. (Vortrag auf der Vers. d. Dt. Sh.-Ges., 22. 4. 30], in: ShJ. 66, 1930, S. 182—207.
- 389 Knight, G. Wilson: The metaphysics of 'Troilus and Cressida', in: Dublin Rev. 185, 1930, S. 228—42.
- 390 Lawrence, William With.: Shakespeare's problem comedies. [..., Troilus and Cressida, ...]. S. Nr. 60.
- *391 Stein, Elizabeth: Caxton's Recuyell and Shakespeare's Troilus, in: MLN. 45, 1930, S. 144—46.
- *392 Taylor, George C.: Shakespeare's attitude towards love and honour in 'Troilus and Cressida', in: PMLA. 45, 1930, S. 781—86.
- 393 Wolff, Karl: 'Troilus und Cressida', in: Der Neue Weg. 60, 1930/31, H. 3.

Twelfth Night.

- 394 Shakespeare. *Twelfth Night*. Lo, Nelson. 1930. (94 S.)
- 395 Shakespeare. 'Twelfth Night, or What You Will', a comedy. Hrsg. von Franz Blume. (Renger'sche Schulbibliothek. Franz. u. engl. Schulbilder von E. Pariselle u. H. Gade. Bd. 43.) Bielefeld, Renger. 1931. (VII, 103, 23 S.)

396 Shakespeare. Twelfth Night. Ed. by S. R. Hadsell. (Western Series of Engl. a. Amer. Classics.) Harlow. 1930. (111 S.)

397 Shakespeare. Twelfth Night. Ed. by E. Smith. (Teaching of Engl. series.) Lo, Nelson. 1931.

Ed. s. noch Nr. 1, 6, 16, 19, 26 u. 35.

*398 Allen, Percy: Sir Toby is Lord Buckhurst, in: TLS. 1929, S. 260.

*399 Comedy, The, of fancy and Alfred de Musset. S. Nr. 68.

*400 Gray, H. D.: Schoolmaster Shakespeare [The pedant in Marston's «What you Will», in: TLS. 1931, S. 99.

401 Harrison, T. B.: Shakespeare's «Two Gentlemen of Verona», «Midsummer Night's Dream» and «Twelfth Night» and Montemayor's «Diana». S. Nr. 287.

*402 Mackail, J. W.: «Sound» or «south» [zu Pope's Änderungen von «sound» in «south» in «Twelfth Night», I, I, 8], in: TLS. 1930, S. 298.

Rez.: TLS. 1930, S. 298 (F. A. Bather); ibid. S. 318 (J. M. Robertson); ibid. S. 336 (J. D. Wilson u. Mark Hunter); ibid., S. 352 (D. H. Crawford); ibid., S. 390 (W. D. Sargeant); ibid., S. 414 (A. E. C.); ibid., S. 458 (J. G. Barrington-Ward); ibid., S. 514 (J. D. Wilson).

403 Tannenbaum, Samuel A.: «Sound» or «soughe» in «Twelfth Night» I, I, 8, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 189—91.

404 Wallace, S. A.: Getting the fun out of «Twelfth Night», in: English Journ. 20, 1931, S. 562—65.

*405 Wilson, John Dover: «Twelfth Night» and the gunpowder plot [T. N. III, I, 24—25], in: TLS. 1929, S. 471.

Rez.: TLS. 1929, S. 746 (Ev. May Albright); Erwid. v. Wilson, ibid., S. 766.

Two Gentlemen of Verona.

Ed. s. Nr. 4.

406 Harrison, T. B.: Shakespeare's «Two Gentlemen of Verona», «A Midsummer Night's Dream» and «Twelfth Night» and Montemayor's «Diana». S. Nr. 287.

407 Tannenbaum, Samuel A.: The man who whips the dogs [T. G. of V. IV, sc. IV.], in: Sh. Ass. Bull. 4, 1929, S. 55.

Two Noble Kinsmen.

408 Bradley, A. C.: A miscellany [S. 218—24 über T. N. K.]. S. Nr. 76.

Venus and Adonis.

409 Shakespeare. Venus and Adonis. NY, Minton; Lo, Simpkin; Paris, Harrison. 1930. (72 S.)

Rez.: TLS. 1930, S. 971.

410 Shakespeare. Venus and Adonis, with 12 ill. by Ben Kitcher. NY, Dial Pr. 1930. (112 S.)

411 Shakespeare. Venus and Adonis, with wood engravings by H. W. Bray. Lo, Raven Pr. 1931. (43 S.)

412 Shakespeare. Venus and Adonis, with ill. by R. Kent. NY, Covici. 1931. (81 S.)

413 Forrest, H. T. S.: The original «Venus and Adonis». Lo, Lane. 1930. (182 S.)

Rez.: Fortnightly Rev. N. S. 128, 1930, S. 566—68 (Janet E. Courtney). — N. & A. 48, 1930, S. 214 (Sylvia Norman). — RAA. 8, 1930—31, S. 438 (A. Koszul). — TLS. 1930, S. 1017.

*414 Parsons, J. Denham: «Venus and Adonis» and Heywood's «Oenone and Paris», in: N. & Q. 157, 1929, S. 325.

Winter's Tale.

Ed. s. Nr. 19.

*415 Cuninghame, H.: «Heat an acre» [W. T. I, II, 96], in: TLS. 1931, S. 648.

Rez.: Ibid., S. 664 (A. C. Coldicott) u. ibid., S. 706 (P. M. Allan).

*416 Preißig, Erhard: Shakespeare's Böhlen und die französische Kartographie der Zeit, in: NMon. 2, 1931, S. 478—80.

V. SHAKESPEAREANA.

- 417** Abercrombie, Lascelles: A plea for the liberty of interpreting. (Annual Shakespeare lecture of the British Acad.) From the Proceedings of the Brit. Acad. vol. 16. OUP. 1930. (30 S.)
 Rez.: Manchester Guardian Weekly 22, 1930, S. 520 (A. N. M. i. d. Art. «Interpreting Sh.»). — N. & Q. 159, 1930, S. 108. — R.A.A. 8, 1930/31, S. 254 (J. Vallette). — ShJ. 67, 1931, S. 78 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 571.
- 418** Adams, Jos. Quincy: A Shakespeare Memorial for America, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 169—73.
- *419** Adamson, J. W.: The extent of literacy in England in the 15th and 16th centuries: notes and conjectures, in Libr. IV, 10, 1930, S. 163—93.
- 420** Allen, J. W.: A history of political thought in the 16th century. Lo. 1928.
 Rez.: Engl. Hist. Rev. 44, 1929, S. 469—71 (Harold J. Laski). — History. N. S. 14, 1929, S. 70—72 (A. J. Grant). — Journ. of Mod. Hist. 1, 1929, S. 120—22 (E. A. Whitney). — Lo. Merc. 20 1929, S. 101—02 (Francis Clarke).
- 421** Allen, Percy: The case for Edward de Vere 17th Earl of Oxford as «Sh». Lo, Palmer. 1930. (XI, 400 S.)
 Rez.: Manchester Guardian Weekly 22, 1930, S. 377 (H. B. C.). — N. & A. 47, 1930, S. 150 (G. Wils. Knight). — Sat. R. 149, 1930, S. 592 u. S. 688. — ShJ. 67, 1931, S. 95 bis 96 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 146; S. 712; S. 735 u. S. 757—58.
- 422** Allen, Percy: The Oxford-Sh. case corroborated. Lo, Palmer. 1931. (341 S.)
- 423** Allen, Percy: Shakespeare and Chapmann as topical dramatists. 1929. (66, 141.)
 Rez.: Lo. Merc. 20, 1929, S. 439 (G. B. Harrison). — R.A.A. 6, 1928/29, S. 360—61 (F. C. Danchin). — Ibid., 8, 1930/31, S. 149—50 (E. Pruvost). — RES. 6, 1930, S. 98 bis 100 (G. B. Harrison), dazu Allen, ibid., S. 196—98 u. Erwid. Harrison's, S. 198. — Rev. belge 8, 1929, S. 1255—57 (F. Delatte). — Sat. R. 147, 1929, S. 251—52 (Ivor Brown). — ShJ. 66, 1930, S. 223 (W. Keller).
- 424** Allen, Percy: Shakespeare, Jonson and Wilkins as borrowers. 1928. (65, 169.)
 Rez.: RES. 6, 1930, S. 98—100 (G. B. Harrison), u. S. 196—98 (Allen u. Harrison). — ShJ. 66, 1930, S. 223 (W. Keller).
- 425** Alvor, Peter [pseud., i. e. Burghardt Herrmann]: Eine neue Sh.-Biographie. Würzburg, Becker. 1930. (XII, 275 S., 2 Taf., 2. St.-Taf.)
 Rez.: DL. 33, 1930/31, S. 229—30 (A. Ludwig). — DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 649 bis 651 (E. Eckhardt). — LZbl. 81, 1930, S. 1426. — ShJ. 67, 1931, S. 95 (W. Keller).
- 426** Alvor, Peter: Die Shakespeare-Frage und das Ben-Jonson-Problem. Würzburg, Becker. 1930. (VIII, 97 S.)
 Rez.: DL. 33, 1930/31, S. 229—30 (A. Ludwig). — DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 649—51 (E. Eckhardt). — ShJ. 67, 1931, S. 95 (W. Keller).
- 427** Anderson: Elizabethan psychology and Sh.'s plays. 1927. (65, 170.)
 Rez.: RES. 5, 1929, S. 474—75.
- 428** Angeli, Diego: Shakespeare, la passione della sua vita, in: Il Marzocco 35, Nr. 49.
- *429** Annual Bibliography of English Language and Literature. Vol. 8, 1927 (1928); 9, 1928 (1929). (66, 143 u. 144.)
 Rez.: DNS. 39, 1931, S. 69 (W. Fischer).
- Vol. 10, 1929. Cambridge, Bowes. 1930. (IX, 231 S.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 330 (H. M. Fladjeck). — Arch. Jg. 86, Bd. 159, 1931, S. 134 (A. Brandl). — DNS. 39, 1931, S. 546 (W. Fischer). —
- 430** Anstice, E. H.: Some remarks on the English Renaissance, in: Studies in English Literature, Imper. Un. of Tokyo, 10, 1930, S. 515—21.
- *431** Ardagh, J.: Shakespeare in the Abbey, in: N. & Q. 159, S. 35.
 Rez.: Ibid., S. 35 (Will. R. Power); ibid., S. 68 (W. H. Manchie); ibid., S. 68—69 (H. Kendra Baker).
- 432** Arensberg, Walter Conrad: The Sh-n mystery. Pittsburgh, Priv. print. 1928. (330 S.)
- 433** Arns, Karl: Geschichte der englischen Literatur im Grundriß. Paderborn, Schöningh. 1930. (80 S.)
 Rez.: DSL. 81, 1930, S. 345 (Mally Behler-Hagen).
- 434** Aronstein, Philipp: Engländerum und englische Sprache. (Hefte

zur Englandkunde. Hrsg. von Herb. Schöffler. H. 6.) Leipzig: Tauchnitz. 1931. (68 S.)

- 435** Aronstein. Das englische Renaissancedrama. 1929. (66, 148.)
 Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 376—78 (W. Fischer). — Arch. 159, 1931, S. 291—93 (Karl Brunner). — DL 31, 1928/29, S. 674—75 (A. Ludwig). — DNS 39, 1931, S. 222 bis 23 (H. Richter). — DSL 31, 1930, S. 89 (K. Arns). — ESn. 65, 1930/31, S. 98 bis 100 (W. Franz). — ESs. 13, 1931, S. 21—26 (W. A. Ovaas). — JEGP. 29, 1930, S. 440—42 (Clark S. Northup). — Lbl. 51, 1930, Sp. 251—58 u. 52, 1931, S. 157—60 (E. v. Schaubert). — MLR 26, 1931, S. 496—97 (M. B.). — RAA, 8, 1930/31, S. 57—58 (A. Koszul). — RES. 6, 1930, S. 346—49 (Herb. G. Wright). — Zs. für Deutschkunde 44, 1930, S. 608 (Walt. Linden).

436 Aronstein, Philipp: Selections from English poetry. Neue, bis in d. Gegw. fortges. Aufl. m. 21 Ill. (English Authors. Bd. 104B.) Bielefeld, Velh. u. Klas. 1930. (XXIV, 304 S.)

Rez.: Arch. 158, 1930, S. 323.

***437** Aronstein, Philipp: Shakespeares Persönlichkeit in seinen Dramen, in: GRM. 17, 1929, S. 111—30.

***438** B., P. B. G.: Ben Jonson to Drummond of Hawthornden: Shakespeare in Scotland, in: N. & Q. 157, 1929, S. 457—58.

***439** Bab, Julius: Das Theater im Lichte der Soziologie, in den Grundlinien dargestellt. (Beiträge zur Soziologie der Kunst. H. 1. = Zeitfragen aus dem Gebiet der Soziologie. R. 4, H. 1.) Leipzig, Hirschfeld. 1931. (XVIII, 227 S.)

***440** Babcock, Rob. W.: The attack of the late 18th century upon alterations of Sh.'s plays, in: MLN. 45, 1930, S. 446—51.

***441** Babcock, Rob. W.: The attitude towards Sh.'s learning in the late 18th century, in: PQ. 9, 1930, S. 116—22.

***442** Babcock, Rob. W.: The English reaction against Voltaire's criticism of Sh., in: SP. 27, 1930, S. 609—25.

443 Babcock, Rob. W.: The genesis of Shakespeare idolatry 1766—1799. A study in English criticism of the late 18th century. Chapel Hill, Un. of North Carol. Pr. 1931. (XXVIII, 307 S.)

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 91—92 (W. Keller).

***444** Babcock, Rob. W.: The direct influence of late 18th century Sh. criticism on Hazlitt and Coleridge, in: MLN. 45, 1930, S. 377—87.

445 Babcock, Rob. W.: «Saint's oaths» in Sh.'s plays, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 86—100.

446 Baconiana, American. 1930. 1931. NY, Bacon Society.

447 Baconiana, Deutsche. Zs. für Bacon-Sh.-Forschung. Jg. 1, 1930, 6 Hefte. [1931 nicht ersch.] Frankfurt a. M., Franzmathes Verl.

448 Bahr, H.: Der Strohmann Shakespeare, in: Prager Theaterbuch. Ges. Aufsätze und Dichtungen. 1930. Prag.

449 Bailey, John: Sh. 1929. (66, 156.)

Rez.: Cont. Rev. 137, 1930, S. 253—61 (S. de M.). — EB. 50, 1930, S. 127—28. — Io. Merc. 21, 1929/30, S. 470 (G. B. Harrison). — RAA, 8, 1930/31, S. 267—68 (R. Galand). — Sat. B. 143, 1929, S. 513—14 (T. Earle Welby). — ShJ. 67, 1931, S. 78 (W. Keller). — TLS. 1929, S. 315.

450 Baker, Arthur Ern.: A Sh. dictionary. P. 10: 1 Hen. IV.; P. 11: 2 Hen. IV. 1930. (S. 483—622.) — P. 12: Hen. V.; P. 13: 1 Hen. VI. 1931. (S. 623—710; 711—94.) Taunton, [Selbstverl.]. [Vgl. 66, 157.]

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 74—75 (W. Keller).

451 Baker, Ernest A.: The history of the English novel. vol. 2: The Eliz-n age and after. Lo, Witherby. 1929. (304 S.)

Rez.: Manchester Guardian Weekly 22, 1930, S. 78 (C. H. H.). — RES. 6, 1930, S. 360 bis 362 (Harold Williams).

***452** Baldwin, T. W.: The Revels books of 1604—05 and 1611—12, in: Libr. IV, 10, 1930, S. 327—38.

453 Baldwin, T. W.: Sh-n company. 1927. (65, 175.)

Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 396—401 (Ed. Eckhardt). — RES. 6, 1930, S. 209—14 (A. W. Reed).

***454** Baldwin, T. W.: William Kemp not Falstaff [vgl. Gray, Nr. 608], in: MLR. 26, 1931, S. 170—72.

Rez.: Ibid., S. 172—74 (H. D. Gray).

- 455 Barnard, E. A. B.: New links with Sh. CUP. 1930. (XIV, 135 S.)
 Rez.: Arch. 158, 1930, S. 151—52 (F. Fiedler). — N. & A. 47, 1930, S. 250 (Sylvia Norman). — N. & Q. 158, 1930, S. 341—42. — RAA. 8, 1930/31, S. 60 (Em. Legouis). — Sat. R. 149, 1930, S. 632. — ShJ. 66, 1930, S. 214—15 (W. Keller). — SP 28, 1931, S. 810. — TLS. 1930, S. 366.
- 456 Barry, Emily Fanning: Avenues to Sh., in: Engl. J. 18, 1929, S. 556
 bis 564.
- 457 Barton: Links between Sh. and the law. 1929. (66, 159.)
 Rez.: ER. 48, 1929, S. 755—56. — Lo. Merc. 20, 1929, S. 439 (G. B. Harrison). — Sat. R. 147, 1928, S. 579—80. — TLS. 1929, S. 451.
- 458 Baskervill: The Eliz-n jig and related song drama. 1929. (66, 160.)
 Rez.: Lo. Merc. 21, 1929/30, S. 472 (G. B. Harrison). — MLR. 26, 1931, S. 100—02 (Charles J. Sisson). — Nation 129, 1929, S. 638. — N. & Q. 157, 1929, S. 17—18. — RLC. 9, 1929, S. 159—60. — Sat. R.L. 5, 1928/29, S. 1174 (Edw. Bliss Reed). — TLS. 1929, S. 399. — ibid., S. 419—20 (W. J. Lawrence).
- *459 Baugh, Albert C.: American bibliography for . . . II. English lang. and literature: for 1929, in: PMLA. 45, 1930, S. 12—49; for 1930, in: ibid., 46, 1931, S. 8—38; for 1931, in: ibid. 46, 1931, S. 1337—72.
- 460 Baumgarten, O.: Der Geist des englischen Volkes, in: Die christliche Welt 44, 1930, S. 702—04. [Zu: Schucking, Familie im Puritanismus, 65, 356.]
- 461 Belloc, Hilaire: History of England, vol. 4: 1525—1612. Lo, Methuen. 1931. (XII, 457.)
- *462 Benn, G.: Zur Problematik des Dichterischen, in: Die Neue Rundschau 41, 1930, S. 458—97.
- 463 Berthelot, R.: La sagesse de Sh. et de Goethe. 4e éd. Paris, N. R. F. 1930. (239 S.)
 Rez.: NRF. 37, 1931, S. 814—17 (Dan. Simond). — TLS. 1931, S. 177.
- 464 Bertin, G. E.: Sh. et la France de Voltaire à Gernier, in: France-Grande-Bretagne. 1929, Dez.-Nr.
- *465 Beuscher, Elisabeth: Die Gesangseinlagen in den englischen Mystereien. Diss. Munster 1930. = Universitas Archiv. 6: Angl. Abt. 2 (= Ges. R. 38). (106 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 96 (W. Keller).
- 466 Beza, Marcu: Sh. in Roumania. Lo, Dent. 1931. (55 S.)
- 467 Black, Alfred Bruce and R. M. Smith: Sh. allusions and parallels. (Studies in humanities. 8. = Lehigh University Publication. Vol. 5, Nr. 3. 1931. (VIII, 59 S.)
 Rez.: TLS. 1931, S. 514.
- 468 Black, E. C. [u. a.]: An introduction to Sh. Boston, Ginn. 1930. (VIII, 258 S.)
- 469 Blomberg, A. M. von: Light on the true Sh. Boston, Christopher Publ. House. 1930. (138 S.)
 Rez.: DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 649—51 (E. Eckhardt).
- 470 Bloom, J. Harvey: Folk-lore, old customs and superstitions in Sh. land. Lo, Mitchell. 1929.
- 471 Blunden, Edmund: Sh.'s significances. 1929. (66, 168.)
 Rez.: Lo. Merc. 21, 1929/30, S. 471—72 (G. B. Harrison). — Manchester Guardian Weekly 21, 1929, S. 192 (A. N. M.). — RAA. 7, 1929/30, S. 442—43 (A. Brulé). — ShJ. 66, 1930, S. 224 (W. Keller).
- 472 Bodde, Derk: Sh. and the [William Henry] Ireland forgeries. (Harvard Honors Theses in English.) HUP. 1930. (68 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 93 (W. Keller).
- *473 Bolte, Johannes: Schauspiele am Heidelberger Hofe 1650—1687, in: Euph. 31, 1930, S. 578—91.
- 474 Bolwell, Rob. G. W.: The Renaissance [Teil der 6-bändig. Anthologie d. engl. Lit.]. NY, Scribner. 1929. (XLI, 520 S.)
- *475 Borchardt, Hans Heinr.: Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten, in: Euph. 32, 1931, S. 179—87.
- *476 Bornscheuer, Wilhelm: Doppeldeutigkeit und Widersinn in Natur und Leben bei Shakespeare. Marburg. Diss. 1929. Gießen, v. Münchow. 1929. (53 S.)

- 477 Bottger, Hermann: The English drama. A short survey from the beginnings to the present time. 2. Aufl. (Lipsius u. Tischer's Franz. u. engl. Schullektüre. Erg.-H. 35.) Kiel, Lipsius u. Tischer. 1930. (32 S.)
- 478 Bradby, G. F.: Short studies in Shakespeare. 1929. (66, 176.)
Rez.: Lo. Merc. 21, 1929/30, S. 470—71 (G. B. Harrison). — RAA. 7, 1929/30, S. 548 bis 549 (A. Brühl).
- 479 Bradley, A. C.: Sh-n tragedy. 2nd ed. NY, Macmillan. 1930.
- *480 Brandl, Alois: Die Lehre vom dichterischen Erlebnis, angewendet auf die englische Literaturgeschichte. = Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss. 1930; Philos. Kl., S. 281—88. Berlin. 1930.
Rez.: Arch. 159, 1931, S. 296—97 (Joh. Speck).
- 481 Brandl, Alois: Sh. Leben, Umwelt, Kunst. 4. Aufl. 1929. (66, 178.)
Rez. E.Ss. 13, 1931, S. 21—26 (W. A. Ovaas). — JEGP. 29, 1930, S. 446—47 (T. W. Baldwin). — ShJ. 66, 1930, S. 229 (K. Brunner).
- *482 Brandl, Alois: [Bericht über die Gründung und Sitz der Shakespeare-Association of Japan], in: Arch. 158, 1930, S. 99.
- 483 Brewer, John W.: Shakespeare's influence on Sir Walter Scott. Harvard University, Summaries of theses . . . in 1925, S. 18—20. HUP. 1928.
- 484 Bridgewater, Howard: The missing historical plays of «Sh.» P. 1. Reprinted from «Baconiana», Febr. 1931. Lo, Bacon Soc.
- 485 Britannica. Max Förster zum 60. Geburtstag. 1929. (65, 193.)
Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 168—72 (F. Holthausen). — DL. 31, 1928/29, S. 675 (A. Ludwig). — E.Ss. 12, 1930, S. 222—25 (E. Krüsinga). — MLR. 25, 1930 S. 100—01 (R. W. Chambers).
- 486 Brock, H. J.: Shakespeare: a drama still to be told, in: NY Times Magazine 1931, Nr. 12. 13. 23.
- 487 Brooke, Stopford A.: On ten plays of Sh. Constable's Miscellany. 1930. (311 S.)
Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 61 (A. Koszul).
- 488 Brooke, Tucker: Shakespeare's study in culture and anarchy, in: Yale R. 17, 1928, S. 571—78.
- 489 Brown, Hugh: A philosopher's tragedy: Shakespeare and Spinoza, in: Hibb. J. 27, 1928/29, S. 299—313.
- 490 Brües, Otto: Hebbel und Shakespeare, in: Das Nationaltheater (Berlin), 4, 1931/32, H. 1.
- 491 Bryan, J. Ingram: The philosophy of English literature. Tokyo, Maruzen Co. 1930. (315 S.)
- *492 Buchheit, Gert: Shakespeare-Mythus! Shakespeare-Kritik! Ein Beitrag zur Gestaltung des Literaturunterrichts, in: Zs. für deutsche Bildung 6, 1930, S. 522—26.
- *493 Budd, F. E.: Rouillet's «Philamira» and Whetstone's «Promos and Cassandra», in: RES. 6, 1930, S. 31—48.
- 494 Bulletin of the Shakespeare Ass. of Japan. Nr. 1. 1930. (32 S.)
Rez.: Arch. 159, 1931, S. 187—88 (A. Brandl).
- *495 Bundy, Murray W.: «Invention» and «imagination» in the Renaissance, in: JEGP. 29, 1930, S. 535—45.
- *496 Bundy, Murray W.: Bacon's true opinion of poetry, in: SP. 27, 1930, S. 244—64.
- 497 Bunn, L. H.: The theatre of Aeschylus and Shakespeare, in: London Quart. Rev. 152, 1930, S. 766—68.
- 498 Bushnell, N. S.: The historical background of English literature. NY, Holt. 1930. (360 S.)
- 499 Butler, Pierce: Materials for the life of Shakespeare. OUP. 1930. (X, 200 S.)
Rez.: JEGP. 30, 1931, S. 585—86 (Tucker Brooke). — MLN. 46, 1931, S. 423—24 (H. S.).
- 500 Buxton, C. R.: The comedies of Shakespeare, in d. Verf.: «A politician plays truant: essays on English literature». Lo, Christophers. 1929. (204 S.)
- *501 Camden, Carroll: Chaucer and Eliz-n astrology, in: MLN. 45, 1930, S. 298/99.

- 502 Campbell, Kathleen: An anthology of English poetry: 16th and 17th centuries, 1503—1683. (The Home Univ. Library.) Lo, Butterworth. 1929. (250 S.)
- 503 Campbell, Lily B.: Shakespeare's tragic heroes: slaves of passion. Lo, CUP. 1930. (XII, 248 S.)
 Rez.: Cont. Rev. 139, 1931, S. 389—92 (J. E. G. de Montmorency). — ESn. 66, 1931/32, S. 268—73 (E. Eckhardt). — ESS. 13, 1931, S. 111—18 (J. Koolstra). — N. & A. 48, 1930, S. 635 (J. Thornton). — Sat. R. 150, 1930, S. 831 (Osbert Burdett). — ShJ. 67, 1931, S. 83—84 (W. Keller). — TLS. 1931, S. 9.
- *504 Campbell, Lily B.: Theories of revenge in Renaissance England, in: MP. 28, 1930/31, S. 281—96.
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 101—02 (Beckmann u. Pollert).
- 505 Carmer, Carl: Shakespeare on the professional stage, 1929—30, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 95—100.
- 506 Chamard, Henri: La tragédie de la Renaissance. (Cours prof. à la Fac. de Lettres de Paris, 1—5.) Paris, Guillon. 1929. (110 S.)
- 507 Chambers, Sir Edm. K.: William Shakespeare: a study of facts and problems. vol. 1. 2. Oxford, Clarendon Pr. 1930. (XVIII, 576; XVI, 448 S.)
 Rez.: Criterion 11, 1931, S. 520—29 (J. M. Robertson). — DNS. 39, 1931, S. 463—67 (M. J. Wolff). — Libr. IV, 11, 1931, S. 373—83 (A. W. Pollard). — Litterata, 7, 1930/31, S. 137—43 (L. L. Schücking). — N. & A. 48, 1930, S. 269—70 (Bonamy Dobrée). — RES. 7, 1931, S. 216—23 (Charl. J. Sisson). — Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 48—52 (R. M. Smith). — ShJ. 67, 1931, S. 75—76 (W. Keller). — SP. 28, 1931, S. 312—13 (H. Craig). — Symposium 2, 1931, S. 252—57 (G. W. Knight). — TLS. 1930, S. 859.
- 508 Chapmann, John Jay: A glance toward Shakespeare. Atlantic Monthly Press. 1922. (115 S.)
 Rez.: TLS. 1930, S. 645—46 (art.: An American moralist).
- 509 Charlton, H. B.: Romanticism in Sh-n comedy, in: Bull. of the John Rylands Library 14, 1930, S. 340—60.
- 510 Charlton, H. B.: Shakespeare, politics and politicians. 1929. (66, 183.)
 Rez.: Manchester Guardian Weekly 20, 1929, S. 420.
- 511 Charlton, H. B.: Shakespeare's recoil from romanticism, in: Bull. of the John Rylands Library. 15, 1931, S. 35—59; u. als S.-Abdr.: Manchester UP. 1931. (27 S.)
- 512 Check list of English books printed in England, Scotland and Ireland and on the Continent, 1475—1640. NY, The Rosenbach Co. 1931. (IX, 82 S.)
- *513 Chesterton, Gilb. K.: «On Shakespeare». [S. 238—43 s. Werk.: Generally speaking. Tauchnitz Coll. 4909. Leipzig 1929.]
- 514 Chesterton, Gilb. K.: Shakespeare and Shaw, in: Neue Zürcher Zeitung. 1930, Nr. 1428, Lit. Beil.
- 515 Chesterton, Gilb. K.: Shaw und Shakespeare: wie beide zu Goethe stehen, in: Saarbrücker Zeitung. Gegenwart. 1931, Nr. 222.
- 516 Chubb, Percival: The ethical challenge of Shakespeare, in: Standard (NY), 16, 1930, S. 43—49.
- 517 Clark, Cumberland: The eternal Shakespeare. Lo, Williams and Norgate. 1930. (256 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 79—80 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 1102.
- 518 Clark, Cumberland: Shakespeare and science. A study of Shakespeare's interest in, and literary and dramatic use of, natural phenomena; with an account of . . . Birmingham, Cornish Brth. Ltd. 1929. (262 S.)
 Rez.: DLZ. 51 (S. F. 1), 1930, Sp. 2184—86 (Fritz Krog). — ShJ. 67, 1931, S. 80 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 121.
- 519 Clark, Cumberland: Shakespeare and the supernatural. Lo, Williams & N. 1931. (346 S.)
 Rez.: TLS. 1931, S. 999.
- 520 Clark, E. G.: Shakespeare's theatrical associations [in s. Werk.: The Pembroke plays: a study in the Marlowe canon]. Bryn Mawr Coll. Diss. 1928. (71 S.)
- 521 Clark, Eva Turner: Shakespeare's plays in the order of their writing: a study based on the records of the Court Revels and historic allusions. Lo,

Palmer. 1931. [Amerik. Ausgabe m. d. Tit.:] Hidden allusions in Shakespeare's plays. NY. 1931. (IX, 698 S.)

Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 439—40 (G. Connes). — Sat R. 151, 1931, S. 652—53 (D. Willoughby). — TLS. 1931, S. 430.

522 Cole, George Watson: A survey of the bibliography of English literature, 1475—1640. Papers of the Bibliographical Society of America, 23, 1930, P. 2, S. 1—95.

523 Coleridge, Samuel Taylor: Lectures and notes on Shakespeare and other dramatists. (World's Classics. Nr. 363.) OUP. 1931. (314 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 463.

524 Coleridge, Samuel Taylor: Sh-n criticism. Ed. by Thomas Middleton Raysor. vol. 1. 2. Lo, Constable. 1930. (LXII, 256; VI. 375 S.)

Rez.: (London) Observer 5. 4. 1931, S. 6 (F. S. Boas). — TLS. 1931, S. 463.

*525 Collins, Fletcher, jr.: The relation of Tudor halls to Eliz-n public theatres, in: PQ. 10, 1931, S. 313—16.

526 Conklin, Willet Titus: Two further notes on Shakespeare's use of Elyot's «Gouverneur», in: Un. of Texas Studies in English, Nr. 10, 1930, S. 66—69.

527 Connes, Georges: Le mystère Sh-n. 1926. [Engl. Übers.:] Shakespeare mystery. Lo, 1927. (63, 195.)

Rez.: RES. 5, 1929, S. 246—47 (G. B. Harrison). — Rev. historique 54, 1929, S. 373 bis 380 (Ch. Bémont). — ShJ. 66, 1930, S. 214 (W. Keller).

528 Constantin-Weyer, M.: William Shakespeare. 1929. (66, 186.)

Rez.: Books abroad 4, 1930, S. 29. — DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 1219—20 (R. Imelmann). — DNS. 39, 1931, S. 224 (Hel. Richter). — ESn. 65, 1930/31, S. 104—05 (M. J. Wolff). — Ess. 13, 1931, S. 21—26 (W. A. Ovaas). — Lbl. 52, 1931, S. 109—10 (E. v. Schaubert). — Quart. Rev. 253, 1930, S. 411—12. — RAA. 7, 1929/30, S. 148 bis 149 (Ch. M. Garnier). — RLC. 10, 1930, S. 337.

529 Corssen, Meta: Kleist und Shakespeare = Forschungen z. neueren Literaturgeschichte. 61. Weimar, Duncker. 1930. (208 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 123—24 (H. Jantzen). — DLZ. 51 (3. F. 1), 1930, Sp. 2374—76 (Karl Reuning). — DNL. 32, 1931, S. 79 (A. v. Grolman). — Germanic Rev. 6, 1931, S. 299—301 (J. C. Blankenagel). — ShJ. 66, 1930, S. 223 (W. Keller).

*530 Craig, Hardin: Recent Literature of the English Renaissance [for] 1929, in: SP. 27, 1930, S. 293—410; [for] 1930, in: SP. 28, 1931, S. 273—398.

531 Craig, Hardin: Recent Shakespeare scholarship, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 39—54.

*532 Craig, Hardin: Shakespeare and Wilson's «Arte of rhetorique». An inquiry into the criteria for determining sources, in: SP. 28, 1931, S. 618—30.

*533 Creed, John M.: Shakespeare and James Cooke of Warwick, in N. & Q. 157, 1929, S. 44.

534 Croce, Benedetto: La «tragedia» dell Cinquecento, in: La Critica 28, 1930, S. 161—88.

535 Cruse, Mrs. Amy: Golden road in English literature; from Beowulf to Bernard Shaw. Illustr. by Honor C. Appleton. NY, Crowell. 1931. (669 S.)

536 Cruse, Mrs. Amy: English literature through the ages: Beowulf to Stevenson. Boston (Mass.), Houghton. 1928. (592 S.)

537 Dabney, Edith and C. M. Wise: A book of dramatic costume. Lo, Harrap. 1930. (X, 168 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 179.

538 Dark, Richard: Shakespeare and that crush: Angela's guide to English literature. Illustr. Lo, Blackwell. 1931. (121 S.)

539 Davis, William St.: Life in Eliz-n days: a picture of a typical English community at the end of the 16th century. NY, Harper. 1930. (XII, 376 S.)

Rez.: Bookman 71, 1930, S. 335 (Marg. Wallace).

540 Deane, Cecil V.: Dramatic theory and the rhymed heroic play. OUP. 1931. (244 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 561.

*541 Denkinger, M.: Du Bellay and Shakespeare, in: N. & Q. 158, 1930, S. 156.

542 Dill, L., Fünfzehn Minuten Sh., in: Kölnische Volkszeitung 1929, Nr. 413.

- 543 Document, A, concerning Shakespeare's garden, in: The Huntington Library Bull. 1, 1931, H. 1.
- 544 Dodd, Alfred: The personal poems of Francis Bacon (our Shakespeare!), the son of Queen Eliz.; arranged in correct order. Liverpool, Daily Post Printers. 1931. (233 S.)
- 545 Doran, Madeleine: The relation of the Quartos to the Folio: a bibliographical examination = S. 31—50 ihr. Werk.: «... Henry VI, P. 2 a. 3». S. 66, 60.
- *546 Doerr, A.: Um Shakespeare's Katholizismus, in: Schönerer Zukunft (Wien) 6, T. 2, 1931, S. 826—28.
- 547 Dottin, Paul: Les dernières traductions en vers de Shakespeare et des lyriques anglais, in: Rev. de France 9, 1929, S. 371—78.
- 558 Douglas, Montagu W.: The Earl of Oxford as «Shakespeare». Lo, Palmer. 1931. (XII, 170 S.)
- 549 Dubeux, Albert: Les traductions françaises de Shakespeare. (Etudes. frç. fondées sur l'initiative de la Soc. des Professeurs de Franç. en Amérique. 15.) Paris, Les Belles Lettres. 1928. (81 S.)
Rez.: RCHL. Jg. 63, T. 96, 1929, S. 40 (René Pruvost).
- 550 Dukes, Ashley: Shakespeare's clowns, in: Theatre Arts Monthly 13, 1929, S. 290—94.
- 551 Dürr, Ilse: Die Vaterlandsliebe Shakespeares. Tübinger Diss. 1929. (XII, 116 S.)
- 552 Dyboski, R.: O Angli i Anglikach. 1929. (66, 202.)
Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 188—89 (St. Helzstýnski).
- 553 Dyboski, R.: William Shakespeare. Krakau. 1927. (352 S.)
Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 119—20 (St. Helzstýnski).
- 554 Eagle, Roderick: Shakespeare, new views for old. Lo, Palmer. 1930. (XI, 165 S.)
- 555 Eaton, W. P.: The drama in England. NY, Scribner. 1930. (XIV, 365 S.)
- *556 Ebisch, Walther, in collaboration with Levin L. Schücking: A Sh bibliography. = Sächs. Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut f. Neuere Philologie. III. Angl. Abt. Extra Vol. Oxford, Clarendon Pr. 1931. (XVIII, 294 S.)
Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 97—99 (W. Fischer). — Börsenbl. f. d. dt. Buchhdl. 98, 1931, S. 160—61 (R. Hittmair). — DLZ. 52 (S. F. 2), 1931, Sp. 1022—24 (F. Brie). — Libr. IV. 11, 1931, S. 510—11 (A. W. Pollard). — Neoph. 16, 1931, S. 296—97 (A. E. H. Swaen). — RAA. 8, 1930/31, S. 440—41 (Em. Legouis). — RCHL. Jg. 65, T. 98, 1931, S. 327 (René Pruvost). — RES. 7, 1931, S. 497—98 (G. B. Harrison). — ShJ. 67, 1931, S. 90—91 (W. Keller). — Zbl. f. Bibliothekswes. 48, 1931, S. 350 (Joris Vorstius).
- 557 Eckhardt, Ed.: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation u. d. Hochrenaissance. Bd. 1. Vorstufen, Shakespeare u. s. Zeit. 1928. (65, 220.)
Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 295—304 (H. Glunz). — DL. 31, 1928/29, S. 360—61 (R. F. Arnold). — DSL. 30, 1929, S. 367 (Grolman). — ESa. 66, 1931/32, S. 101—09 (Alb. Eichler). — Lbl. 51, 1930, S. 258—61 (E. v. Schaubert). — Rev. belge 8, 1929, S. 1380 (F. Delatte). — Zs. für Deutschkunde 44, 1930, S. 608 (Walter Linden).
- 558 Eckhardt, Eduard: Das englische Drama der Spärenaissance. Shakespeare's Nachfolger. (= Geschichte der engl. Lit. im Grundr.) Berlin, Gruyter. 1929. (VIII, 202 S.)
Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 295—304 (H. Glunz). — DNS. 37, 1929, S. 675—78 (M. J. Wolff). — ESa. 66, 1931/32, S. 101—09 (Alb. Eichler). — GRM. 18, 1930, S. 150 (M. J. Wolff). — Lbl. 51, 1930, Sp. 58—61 (E. v. Schaubert). — ShJ. 65, 1929, S. 197—98 (W. Keller).
- 559 Emperor, J. B.: The Catullian influence in English lyric poetry, ca. 1600—1650. (= The Un. of Missouri Studies. III, 3). Columbia, Un. of Missouri. 1928.
Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 178—79 (H. Jantzen). — RAA. 7, 1929/30, S. 150—52 (Pierre Legouis).
- 560 Engel, Ed.: Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 10. Aufl. Leipzig, Brandstetter. 1929. (618 S.)
- 561 Erskine, John: The Eliz-n lyric. (= Columbia Un. Studies in Engl. and Comp. Lit.) NY, Col. UP. 1931. (XVI, 343.)

- *562 Esdaile, Arundell: The sources of English literature; a guide for students. CUP. 1928. (VII, 131 S.)
 Rez.: RES. 5, 1929, S. 374—75 (R. B. McK.).
- 563 Elßwein, Hermann: Shakespeare-Kuriosa, in: Frankfurter Ztg., 1931, Nr. 142, Lit. Beil. 8.
- 564 Elßwein, Hermann: Ein vergessenes Shakespeare-Buch [Peter Alvor's «Das neue Shakespeare-Evangelium». 1907], in: Frankfurter Ztg. 1929, Nr. 49.
- *565 Ewen, C. L'Estrange: Shakespeares in Buckinghamshire, in: N. & Q. 161, 1931, S. 316—17.
- *566 F., H.: Ben Jonson to Drummond of Hawthornden: Shakespeare in Scotland, in: N. & Q. 158, 1930, S. 16.
- 567 Faggi, A.: Edizioni italiane di Shakespeare, in: Il Marzocco, Sept. 1929.
- 568 Farnham, Henry W.: Shakespeare's economics. Lo, Milford; Yale UP. 1931. (XV, 187 S.)
 Rez.: TLS. 1931, S. 836.
- 569 Farnham, W.: Shakespeare and Marlowe as romanticists, [in d. Verf. Werk: «The lost innocence of poetry»], in: Essays in Criticism by members of the Departm. of English. Berkeley, Un. of California Pr. 1929. (261 S.)
- 570 Feelay, J. M.: Th Sh-n cypher in the 1 Fol., demonstrated and surveyed. Rochester (N.Y.), Selbstverlag. 1931.
- 571 Fenton, Doris: The extra-dramatic moment in Eliz-n plays before 1616. Philadelphia, Un. of Penns. Pr. 1930. (125 S.)
- 572 Ferrando, Guido: Shakespeare in Italy, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 157—73.
- *573 Fey, Eduard: Calderon und Shakespeare, in: NMon. 1, 1930, S. 469 bis 472.
- 574 Fischer, E. K.: Shakespeare, der Mensch. Die Entdeckung durch Frank Harris, in: Königsberger Hartungsche Ztg., 1928, Nr. 517.
- *575 Fisher, A. Y.: Note on Shakespeare's prose, in: RAA. 9, 1931/32, S. 41—48.
- 576 Fitzgibbon, H. M.: Instruments and their music in the Eliz-n drama, in: Musical Quart. (NY.) 17, 1931, S. 319—29.
- 577 Fleischhauer, Ernst: Der Shakespeare-Dichter — ein Jurist! Vortrag. Radebeul, Haupt u. Hammon. 1930. (23 S.)
 Rez.: DL. 33, 1930/31, S. 477—78 (A. Ludwig).
- *578 Floerke, Hans: Das Weib in der Renaissance. München, Müller. 1929. (174 S., 112 Taf.)
- 579 Folger, H. C., and the Shakespeare library, in: Amherst Graduates Magazine, 20, 1930, S. 1—6.
- 580 Foote, G. W.: Shakespeare and other literary essays. Lo, Pioneer Pr. 1929. (II, 187 S.)
- *581 Foras: Bodleian First Folio, in: N. & Q. 156, 1929, S. 121 u. 146.
- 582 Förster, Max: Shakespeare ein Fachjurist? in: Weimarer Echo. Bl. für Wiss., Kunst u. Lit. Beilage der Allg. Thür. Landeszeitg. Nr. 2. 25. 6. 1929.
- *583 Fredén, Gustaf: A propos du théâtre anglais en Allemagne. L'auteur inconnu des «Comédies et tragédies anglaises» de 1620, in: RLC. 8, 1928, S. 420 bis 432.
- 584 Fréjaville, G.: Les travestis de Shakespeare. (Coll. Masques et idées.) Paris, Seheur. 1930. (115 S.)
 Rez.: RAA. 9, 1931/32, S. 57—58 (A. Brulé).
- 585 Fripp, Edgar J.: Shakespeare's haunts near Stratford. 1929. (66, 210.)
 Rez.: RES. 49, 1929, S. 514. — Lo. Merc. 21, 1929/30, S. 284 (H. G. Corner). — MLN. 48, S. 191—92 (E. B. Willoughby). — MLR. 25, 1930, S. 246 (Charl. J. Sisson). — N. & Q. 157, 1929, S. 288. — ShJ. 68, 1930, S. 215—16 (W. Keller).
- 586 Fripp, Edgar J.: Shakespeare studies, biographical and literary. OUP. 1930. (X, 176 S.)
 Rez.: RES. 51, 1930, S. 400—01. — Lo. Merc. 23, 1930/31, S. 196—98 (G. B. Harrison). — Manchester Guardian Weekly 23, 1930, S. 92 (H. B. C.). — MLR. 26, 1931, S. 198 bis 199 (Charl. J. Sisson). — N. & Q. 159, 1930, S. 53—54. — RES. 7, 1931, S. 499. — ShJ. 68, 1930, S. 216—17 (W. Keller).

- 587 Fujii, Akio: History of Sh-n performances, in: *Studies in English literature*. Imper. Un. of Tokyo. 10, 1930, S. 78—88.
- 588 Fulton, M. G.: Charles Lamb in his essays and letters. NY, Macmillan. 1930. (XVIII, 350 S.)
- 589 Gaedick, W.: *Der weise Narr*. 1928. (65, 235.)
 Rez.: Arch. 158, 1930, S. 113 (R. Spindler).
- *590 Gaehe, Christian: *Shakespeare und seine Zeit. Eine Einführung in das Leben und die Werke des Dichters*. [Eine Zusammenfassung der Einleitungen in die 4 Bde. seiner Shakespeare-Übers.] Leipzig, Hesse u. Becker. 1931. (510 S.)
 Rez.: DL. 33, 1930/31, S. 478 (A. Ludwig). — ShJ. 67, 1931, S. 73 (W. Keller).
- 591 Gary, F.: Towards the integration of Shakespeare, in: *The Symposium* 2, 1931, S. 242—52.
- 592 Genouy, Hector: *L'élément pastoral dans la poésie narrative et le drame en Angleterre, de 1579—1640*. Paris, Didier. 1929. (IX, 448 S.)
 Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 150—51 (René Pruvost).
- 593 Gerrard, E. A.: *Eliz-n drama and dramatists, 1583—1603*. OUP. 1928. (VIII, 390 S.)
 Rez.: YW. 9, 1928 (1930), S. 154 (F. S. Boas).
- 594 Gerwig, George William: *Shakespeare's ideals of womanhood*. East Aurora (NY), Roycrofters. 1929. (229 S.)
- 595 Gillet, Louis: *Shakespeare*. Paris, Grasset. 1931. (349 S.)
 Rez.: RAA. 9, 1931/32, S. 147—50 (Em. Legouis). — TLS. 1931, S. 486.
- *596 Gillet, Louis: *Shakespeare. La jeunesse — Le théâtre à Londres — Roméo et Juliette. — Les drames historiques. — Les comédies. — La crise — Les sonnets. — Les tragédies: «Hamlet». — Othello. — Macbeth. — Les tragédies romaines: Antoine et Cléopâtre. — Le roi Lear. — Les femmes de son théâtre. — Les dernières années: Ariel et Caliban.* — in: *Rev. hebdomadaire* 39, 1930, T. 2, S. 5—36; 154—86; 281—302; 417—28; T. 3, S. 29—61; 147—74; 259—76; 417—31; 568—80; T. 4, S. 44—68; 165—88; 313—29; 455—68; T. 5, S. 70—94; 198—218; 333—56.
- *597 Gillet, Louis: *Shakespeare et les poètes romantiques*, in: *Nouvelles littéraires* 9, 1930, S. 402.
- 598 Gilliat, Edw.: *Daring deeds of Eliz-n heroes*. Lo, Seeley. 1930. (254 S.)
- *599 Giordano-Orsini, G. N.: *I primi drammi di Shakespeare*, in: *La Cultura*, Jg. 9, vol. 1, 1930, S. 96—104.
- 600 Goldblatt, H.: *Shakespeare als Physiognomiker*, in: *Psychologie und Medizin* 4, 1930, S. 83—110.
- 601 Goldsworthy, W. Lansdown: *Ben Jonson and the First Folio*. Lo, Palmer. 1931. (64 S.)
 Rez.: TLS. 1931, S. 489.
- 602 Gordon, George: *Shakespeare's English*. 1928. (65, 238.)
 Rez.: Lo. Merc. 20, 1929, S. 216 (Ernest Weekley). — MLR. 25, 1930, S. 332 (P. G.).
- *603 Goethe: *Shakespeare à n'en plus finir*. Un «intraduit» de Goethe. Introd. d'A. Bréal, in: *NRF*. 36, 1931, S. 385—901.
- 604 Granville-Barker, Harley: *Prefaces to Shakespeare*. 2nd Ser. Lo, Sidgwick. 1929. (346 S.) [vgl. 65, 242.]
 Rez.: Fortn. Rev. N. S. 127, 1930, S. 283—84 (T. Earle Welby). — Lo. Merc. 22, 1930, S. 184—85 (G. B. Harrison). — *Manchester Guardian Weekly* 22, 1929, S. 52. — N. & A. 46, 1929/30, S. 680—82. — Sat. R. 149, 1930, S. 81 (J. B.). — ShJ. 67, 1931, S. 77 (W. Keller).
- 605 Gray, Arthur: *How Shakespeare purged Jonson*. 1928. (65, 244.)
 Rez.: RES. 6, 1930, S. 343—46 (M. Yardley).
- 606 Gray, Charles Harold: *Theatrical criticism in London to 1795*. NY, Columb. UP. 1931. (VII, 333 S.)
- *607 Gray, Henry David: *Chronology of Shakespeare's plays*, in: *MLN*. 46, 1931, S. 147—50.
- *608 Gray, Henry David: *The rôles of William Kemp*, in: *MLR*. 25, 1930, S. 261—73. [vgl. Nr. 454.]

- 609 Greg, W. W.: Dramatic documents from the Eliz-n playhouses. (Stage plots, actors's parts, prompt books). Vol. 1. OUP. 1931. (XIII, 378 S.)
- 610 Greg, W. W.: Principles of emendation in Shakespeare. 1928. (65, 251.)
 Rez.: RAA. 7, 1929/30, S. 65—66 (Em. Legouis).
- 611 Griggs, Edw. Howard: English history plays and romances of Shakespeare; a handbook of ten lectures. Orchard Hill Pr. 1929. (46 S.)
- 612 Grindon, Rosa E.: Shakespeare and his plays from a woman's point of view. Manchester. 1930. (144 S.)
- 613 Groom, Bernard: A literary history of England. Lo, Longmans. 1929. (XI, 393 S.)
 Rez.: RES. 7, 1931, S. 494—95 (H. E. A. Northcott).
- 614 Gundolf, Friedr.: Shakespeare, sein Wesen und Werk. 2 Bde. 1928. (65, 256.)
 Rez.: Arch. 159, 1931, S. 222—30 (Hans Hecht). — Books abroad 3, 1929, S. 344—45 (Rob. Adg. Law). — DSL. 30, 1929, S. 71—72 (Grolman). — GRM. 17, 1929, S. 295 bis 302 (M. J. Wolff). — Hamburger Fremdenblatt 1929, Nr. 150. Lit. Rundsch. (R. Imelmann). — Kölnische Volkszeitg. 1929, Nr. 179, Lit. Beil. (O. Walzel). — D. Kleine Bund 10, 1929, S. 181—82 (H. Sch.). — Lit. Handweiser 65, 1928/29, S. 294 bis 295 (K. Arns). — NMon. 1, 1930, S. 567—71 (H. Jantzen in: Neue Sh.-Lit.). — Rev. belge 9, 1930, S. 188 (F. Delatte). — Rev. d. deux Mondes Jg. 101, T. 2, 1931, S. 205—17 (Louis Gillet). — Schweizer. Rdschau 29, 1929, S. 76—80 (L. Signer). — Zs. für Aesthetik u. allg. Kunstwiss. 25, 1931, S. 299—316 (H. Herrmann). — Zeitwende 5, 1929, S. 458—63 (Otto Stoeßl in: 2 Sh.-Bücher).
- 615 Haines, C. R.: A Shakespeare-allusion [H. Foulis in sein. Werk «History of the Popish treasons ...» 1681, S. 519], in TLS. 1930, S. 991.
- 616 Hall, E. V.: Wills from Shakespeare's town and time. Lo, Mitchell. 1931. (36 S.)
- 617 Hamer, Enid: The metres of the English poetry. Lo, Methuen. 1930. (XI, 340 S.)
 Rez.: DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 358—59 (A. Brandl). — RES. 7, 1931, S. 493—94 (N. R. Tempest).
- 618 Hamilton, Clayton: Shakespeare and Gordon Craig, in: English Journ. 18, 1929, S. 280—87.
- 619 Handbuch der Englandkunde. T. 1. 2. 1928—29. (66, 218.)
 Rez.: Lbl. 51, 1930, S. 434—35 (W. Fischer). — Neoph. 15, 1930, S. 289—93 (J. Kooistra).
- 620 Handbuch der Englandkunde. T. 1. 2. Aufl. 1930. (XV, 350 S.)
 Rez.: Neoph. 15, 1930, S. 289—93 (J. Kooistra).
- 621 Hannigan, J. E.: «Mr.» W. Shake-speare [sic]: points of evidence adduced to discredit ... the false claim that the so-called Shakespeare's plays were written by a person who was born in ... Stratford ... — Cambr. (Mass.), UP. 1929. (38 S.)
- 622 Harris, Frank: Shakespeare, der Mensch, und seine tragische Lebensgeschichte. 1928. (65, 259.)
 Rez.: ShJ. 66, 1930, S. 212 (W. Keller).
- 623 Harrison, G. B.: Eliz-n England. (Benn's sixpenny libr.) Lo, Benn. 1930. (80 S.)
- 624 Harrison, G. B.: England in Shakespeare's day. 1928. (65, 261.)
 Rez.: History. N. S. 14, 1929, S. 150—51 (Edw. Hughes). — London Quart. Rev. 151, 1929, S. 126.
- 625 Harrison, G. B.: An Eliz-n journal. 1928. (66, 220.)
 Rez.: History. N. S. 14, 1929, S. 150 (Edw. Hughes). — N. & A. 44, 1923, S. 723—24 (Eileen Power). — RES. 5, 1929, S. 342—44 (M. St. Cl. Byrne). — Rev. historique. Jg. 54, 1929, S. 115—16 (Ch. Bémont). — Sat. RL. 5, 1928—29, S. 558 (Wall. Notestein). — Yale Rev. 19, 1930, S. 414—16 (Tucker Brooke).
- 626 Harrison, G. B.: A second Eliz-n journal; being a record of those things most talked of during the years 1595—98. Lo, Constable. 1931. (XII, 401 S.)
 Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 311—12 (Marg. Böslcr). — TLS. 1931, S. 219.
- 627 Harrison, G. B.: Shakespeare. New ed., revis. and reset. Lo, Benn. 1931. (154 S.)
- 628 Harrison, John S.: Platonism in English poetry of the 16th and 17th centuries. (Columbia Un. Studies in compar. Lit.) NY. 1930.

- *629 Hartl, Eduard: Shakespeare-Bibliographie 1928—29, in: ShJ. 66, 1930, S. 252—85.
- 630 Hasenclever, Max: Englische Dichtung von Spenser bis Swinburne, mit einer Einführung in die englische Literatur auf deutschkundl. Grundlage. 3. Aufl. (Diesterweg's neusprachl. Schaulausgaben m. dt. Anm. 6.) Frankfurt a. M. 1931. (VIII, 107 S.)
- 631 Hauser, Henri: La modernité du 16e siècle. Paris, Alcan. 1930. (107 S.)
Rez.: Amer. Histor. Rev. 36, 1930, S. 190—91 (P. Smith). — Historische Zs. 142, 1930, S. 636 (O. Clemen). — RCHL. Jg. 64, T. 97, 1930, S. 325 (Lucien Febvre).
- 632 Hay, H. H.: As Shakespeare was. (A drama.) (Douglas), Isle of Man Times. 1931. (220 S.)
- 633 Hayes, G. R.: Musical instruments and their music, 1500—1750. Vol. 2: the viols and other bowed instruments. OUP. 1930. (XXII, 265 S.)
Rez.: TLS. 1931, S. 43.
- 634 Hazlitt, William: Lectures on the English poets. Ed. by F. W. Baxter. OUP. 1929. (XII, 330 S.)
- 635 Hearn, Lafcadio: Lectures on Shakespeare. Ed. by Iwao Inagaki. Tokyo, The Hokuseido Pr. 1928. (XII, 120 S.)
Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 79 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 95.
- *636 Hecht, Hans: Friedrich Gundolfs Shakespeare, in: Arch. 159, 1931, S. 222—30.
- 637 Hecht, Hans: Wege zu Shakespeare, in: Neue Zürcher Ztg. 1929, Nr. 1692 u. 1697.
- 638 Heidelbergberger, Gertrud: [Hugo von Hofmannsthal und Shakespeare, in ihrem Aufs.:] Hugo von Hofmannsthal, in: GRM. 19, 1931, S. 423.
- 639 Heine, H.: Über Shakespeare, in: Der Scheinwerfer (Essen), 2, 1929, H. 6.
- *640 Henneke, Agnes: Shakespeare's englische Könige im Lichte staatsrechtlicher Stromungen seiner Zeit (gekürzte Diss.), in: ShJ. 66, 1930, S. 79—144.
- 641 Herford, Charles Harold: Sketch of recent Shakespeare investigation 1893—1923. Lo, Blackie. 1931.
- 642 Herzheimer, K.: Shakespeare und die Hautkrankheiten, in: Dermatologische Wochenschrift 93, 1931, S. 1599.
- *643 Herzfeld, G.: Shakespeare tut Not, in: Münchener Neueste Nachrichten, 1931, Nr. 232.
- 644 Heynen, Walter: «Shakespeare VII», in: Masken (Düsseldorf), 24, 1930, H. 3.
- *645 Hille, Gertrud: Londoner Theaterbauten zur Zeit Shakespeare's. (Mit einer Rekonstruktion des Fortuna-Theaters), in: ShJ. 66, 1930, S. 27—78, 2 Taf.
- *646 Hille, Gertrud: Die Tieck-Sempersche Rekonstruktion des Fortuna-Theaters, in: Neues Archiv f. Theatergeschichte. 1, 1929, S. 73—109.
- *647 Hintze, Hedwig: Der nationale und humanitäre Gedanke im Zeitalter der Renaissance, in: Euph. 30, 1929, S. 112—37.
- 648 History, Universal, of the world. Ed. by J. A. Hammerton. Vol. 5: From the Middle Ages to the close of the Renaissance. Lo, Amalgamated Pr. 1929. (631 S.)
Rez.: TLS. 1929, S. 52.
- 649 Holland, Clive: Things seen in Shakespeare's country. NY, Dulton. 1930.
- 650 Holmes, Eliz.: Aspects of Eliz-n imagery. 1929. (66, 227.)
Rez.: La Cultura. N. S. 9, 1930, S. 228—30 (Mario Praz). — RCHL. Jg. 64, T. 97, 1930, S. 29—30 (A. Koszul). — RES. 7, 1931, S. 100—01 (G. N. Garmonsway). — TLS. 1930, S. 184.
- 651 Holst, A. Roland: Shakespeare ontmand, in: De Gids 94, 1930, S. 285—93.
- 652 Holzknecht, K. J.: Some recent book titles from Shakespeare, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 119—21.

- 653** Hotson, Leslie: Shakespeare versus Shallow. Lo, The Nonesuch Pr. 1931. (XIV, 375 S.)
 Bez.: DL. 34, 1931/32, S. 180. — Litter. 7, 1930, S. 137—43 (L. L. Schücking). — Sat. BL. 8, 1931/32, S. 186 (Tucker Brooke). — Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 183—84 (S. A. Tannenbaum). — TLS. 1931, S. 749. — *ibid.*, S. 778 (J. W. Baldwin). — *ibid.*, S. 842 (J. J. M. Stewart).
- 654** Hotson, Leslie: A great Shakespeare discovery, in: The Atlantic Monthly, vol. 148, 1931, S. 419—36.
- *655** Howard, Edwin J.: The printer and Eliz-n punctuation, in: SP. 27, 1930, S. 220—29.
- 656** Hummel, F.: Shakespeare als Schullektüre, in: Schule und Wissenschaft, 5, 1930, S. 91—103.
- 657** Hunter, Sir Mark: Spiritual values in Shakespeare, in: Speculum Religionis, being essays and studies in religion and literature from Plato to von Hügel, with an introd. by F. C. Burkitt, S. 113—30. Lo, Milford. 1929. (216 S.)
- 658** Huscher, G.: Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls. 1929. (66, 231.)
 Bez.: ESs. 12, 1930, S. 199—200 (A. C. E. Vechtman-Veth). — ZFEU. 28, 1929, S. 630—1 (H. Jantzen).
- *659** Jackson, Alfred: Rowe's edition of Shakespeare [1709], in: Libr. IV, 10, 1930, S. 455—73.
- *660** Jacob, Cary F.: «He was not of an age» [Gedicht], in: Sh. Ass. Bull. 4, 1929, S. 32.
- 661** Jacob, E. F.: The Renaissance. Lo, Benn. 1930. (80 S.)
- *662** Jaggard, W.: An allusion to Shakespeare, in: N. & Q. 161, 1931, S. 83.
- *663** Jantzen, Hermann: Neue Shakespeare-Literatur, in: NMon. 1, 1930, S. 567—71.
- 664** Jellicoe, G. A.: «The Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-on-Avon». 130 Illustr. Lo, Benn. 1931. (100 Taf.)
- 665** Jenkins, Claude: The church and religion in the age of Shakespeare, in: History, N. S. 15, 1930, S. 199—211.
- 666** Jennings, P.: Shakespeare and world peace, with an essay on Beethoven and worldbrotherhood. NY, Revell. 1930. (224 S.)
- 667** Iha, Amaranatha: Sh-n comedy and other studies. Allahabad, Indian Pr. 1930. (214 S.)
 Bez.: TLS. 1931, S. 306.
- *668** Jones, Fred L.: Echoes of Shakespeare in later Eliz-n drama, in: PMLA. 45, 1930; S. 791—803.
- 669** Isaacs, J.: Shakespeare as a man of the theatre, in: The Sh. Association 1925—26. Lo. 1927. (S. 88—119.)
- *670** Isaacsen, Hertha: Der junge Herder und Shakespeare. = Germanische Studien. 93. Hamburg. Diss. Berlin, Ebering. 1930. (103 S.)
 Bez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 122—23 (H. Jantzen). — LZbl. 81, 1930, S. 1285. — ShJ. 67, 1931, S. 94 (W. Keller).
- 671** Jubilee, The, in honour of Shakespeare. (The Times LS. 18. 4. 1929, S. 301.) (66, IX.)
 Bez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 144—46 (E. Deckner).
- 672** Kaiser, J. W.: Introduction to the study and interpretation of drama. 1929. (66, 237.)
 Bez.: BES. 6, 1930 S. 348—46 (M. Yardley).
- *673** Karma-Baldszun, Isi: Elisabethanische Liebeslieder. (Altenglische Liebeslieder aus dem Zeitalter der Königin Elizabeth, 1575—1620), in: Allg. Musikztg. 56, 1929, S. 837—38.
- *674** Kautzsch, W.: Shakespeare-Fälschungen und kein Ende, in: Natur und Gesellschaft 16, 1929/30.
- 675** Keeton, George W.: Shakespeare and his legal problems. Lo, Black. 1930. (X, 239 S.)
 Bez.: Cont. Rev. 183, 1930, S. 797—801 (J. E. G. de Montmorency). — RAA. 8, 1930/31, S. 364 (A. Koszul). — Sat. B. 150, 1930, S. 496 (Bryant Irvine). — ShJ. 67, 1931, S. 80 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 452.

676 Keller, Wolfgang u. Bernhard Fehr: Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. H. 5. 6. 7. (S. 129—224) = Handbuch der Literaturwissenschaft. 138. 146. 163. Wildpark-Potsdam, Athenaeon. 1930—31.

677 Kellner, L.: Erläuterungen u. Textverbesserungen zu 14 Dramen Shakespeare's. Aus dem Nachlaß hrsg. von Walther Ebisch. Sachs. Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. III: Anglist. Abt. Bd. 4. Leipzig: Tauchnitz. 1931. (XI, 354 S.)

***678** Kelso, Ruth: The doctrine of the English gentleman in the 16th century. Urbana, Univ. of Illinois studies in language and literature. 14, 1930, Nr. 1. 2. (288 S.)

Rez.: MP. 29, 1931/32, S. 115—20 (Virg. B. Heltzel). — RAA. 9, 1931/32, S. 51—52 (René Pruvost). — TLS. 1930, S. 713.

679 Kempling, W. B.: The name of Shakespeare, in: London Observer 17. 3. 1929.

680 Ker, W. P.: Form and style in poetry. Lectures and notes. Ed. by R. W. Chambers. Lo, Macmillan. 1928. (384 S.)

681 Ker, W. P.: Cervantes, Shakespeare and the pastoral idea, S. 337 bis 340 sein. Werk.: «Form and style in poetry». S. Nr. 680.

682 Ker, W. P.: The form of Shakespeare's comedies, S. 340—46 seines Werk.: «Form and style in poetry». S. Nr. 680.

683 Keser, Jean: Les passages obscurs de Shakespeare. Traduits et expliqués par J. Keser, revus et complétés par Louis Frédéric Choisy. Genève, Georg. 1931. (359 S.)

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 74 (W. Keller).

684 Keulers, P. H.: «Shakespeare's Verbrecherinnen», in: Der Scheinwerfer (Essen). 4, 1930, H. 14.

685 King, L.: The influence of Shakespeare on Byron's «Marino Faliero», in: Un. of Texas Studies in English. Nr. 11, 1931.

686 Kingsmill, Hugh: The return of Shakespeare. Lo, Duckworth. 1929. (254 S.)

Rez.: Bookman 70, 1929, S. 446—47 (Wilson Follett). — RAA. 8, 1930/31, S. 573 (M. L. Cazamian). — TLS. 1929, S. 820. — ibid. S. 846 (Kingsmill.).

***687** Kittredge, George Lyman: Witchcraft in old and new England. Cambr. (Mass.) HUP. 1929. (641 S.)

Rez.: N. & Q. 156, 1929, S. 433—34.

688 Klaiber, J.: Shakespeare und das englische Nationaltheater, in: Der Neue Weg, 59, 1930, S. 384—85.

***689** Klein, Magdalene: Shakespeare's dramatisches Formgesetz. Bindung von Vers und Prosa von Shakespeare bis zum deutschen Expressionismus. = Wortkunst. N.F. 4. Bonner Diss. München, Hueber. 1930. (83 S.)

Rez.: LZbl. 81, 1930, Sp. 1204. — ShJ. 66, 1930, S. 218—20 (W. Keller).

690 Knight, G. Wilson: The imperial theme: further interpretations of Shakespeare's tragedies, including the Roman plays. OUP. 1931. (XII, 367 S.)

691 Knight, G. Wilson: Myth and miracle; an essay on the mystic symbolism of Shakespeare. Lo, Burrow. 1929. (32 S.)

Rez.: Sat. R. 148, 1929, S. 247. — TLS. 1929, S. 622.

***692** Knight, G. Wilson: Shakespeare and Bergson, in: TLS. 1929, S. 44.

693 Knight, G. Wilson: Shakespeare and Tolstoy, S. 263—72 sein. Werk.: «The wheel of fire...» [s. Nr. 695].

694 Knight, G. Wilson: The theme of romantic friendship in Shakespeare's plays and the Sonnets, in: Holborn Rev. 71, 1929, S. 450—60.

695 Knight, G. Wilson: The wheel of fire. Essays in interpretation of Shakespeare's sombre tragedies. OUP. 1930. (296 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 274—82 (E. Groth; s. Nr. 967). — Bookman 71, 1930, S. 326—27. — Criterion 10, 1930/31, S. 342—47 (Bonamy Dobrée). — Lo. Merc. 28, 1930/31, S. 196—98 ((G. B. Harrison). — Fortn. Rev. N. S. 128, 1930, S. 566 (Janet E. Courtney). — N. & A. 47, 1930, S. 593 (Edm. Blunden, in «Sh.'s transmissions»). — RES. 7, 1931, S. 468—69 (M. St. Cl. Byrne). — Sat. R. 150, 1930, S. 646. — Sat. R.L. 7, 1930/31, S. 485 (Willard H. Durham). — Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 101—04 (R. M. Smith). — ShJ. 67, 1931, S. 84—85 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 696. —

- 696** Kolbe, F. C.: Shakespeare's way: a psychological study. Lo, Sheed & Ward. 1930. (XII, 179 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 86—87 (W. Keller). — Symposium 2, 1931, S. 242—52 (F. Gary). — TLS. 1930, S. 958.
- *697** Koerner, Josef: Tragik und Tragodie. Ein vorläufiger Versuch über Wesen und Gestaltwandel des Tragischen, in: Preußische Jahrbücher 225, 1931, S. 59—75, 157—86, 260—84.
- 698** Kraft, J.: Plays, players, playhouses. NY, Dobsevage. 1928. (262 S.)
- 699** Kramer, G.: Unmittelbare Selbstcharakterisierung und Charakterisierung durch Mithandelnde im englischen Drama der Renaissancezeit. Breslauer Diss. Breslau, Hochschulverlag. 1930. (96 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 87—88 (W. Keller).
- *700** Kraner, Werner: Zur englischen Kurzschrift im Zeitalter Shakespeare's. Das Jane-Sager Ms. (The Divine Prophecies of the Ten Sibyls), in: ShJ. 67, 1931, S. 26—61.
- *701** Kuhl, Ernest P.: Walsingham and the Eliz-n stage, in: MLN. 46, 1931, S. 39—40.
- *702** Kuhl, Ernest P.: «The Wanton Wife of Bath» and Queen Elizabeth, in: SP. 26, 1929, S. 177—83.
- 703** Kunow, A. D. von: Francis Bacon-Tudor-Shakespeare in Italien, in: Italien. Monatsschrift f. Kultur, Kunst und Lit. 3, 1930, S. 274—82.
- 704** Lake, H. C.: Some folklore incidents in Shakespeare, in: Folklore (London) 39, 1928, S. 307—28.
- 705** Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare, with etchings by L. Menzies. Vol. 1. 2. NY, Page. 1931.
- 706** Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare, suivi de «Un Shakespeare reciter», par L. Chaffurin et M. A. Delany. Paris, Croville. 1930. (V, 151 S.)
- 707** Lamb, Ch. and Mary: Four tales from Shakespeare. Hrsg. von P. Wenzel. Kiel, Lipsius & Tischer. 1928.
 Rez.: ZFEU. 23, 1929, S. 557 (W. Domann).
- 708** Lamb, Charles: Two tales from Shakespeare. Hrsg. ... mit Anm. von Walt. Preusler. 3. Aufl. Frankfurt a. M., Diesterweg. 1930.
- 709** Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. (Gekürzt.) Hrsg. von Friedrich Behrens. (Schoningshs englische Schaulausgaben. 41.) Paderborn, Schoningh. [1931.] (79 S.)
- 710** Lamb, Charles u. Mary: Erzählungen aus der Shakespeare-Welt. Deutsche Neuausg. von Eugen Wolbe. 4 Bde. (Reclams Univers.-Bibl. 7144—47.) Leipzig, Reclam. 1931. (89, 83, 77, 70 S.)
- 711** Lancaster, H. Carrington: Alexander Hardy and Shakespeare, in: The Alfred Todd Memorial Volumes. Col. UP. 1929.
- 712** Landau, E.: Das Shakespeare-Mysterium. Eine charakterologische Untersuchung. Leipzig, Pan-Verlag. 1930. (237 S.)
 Rez.: DL. 33, 1930/31, S. 477 (A. Ludwig). — RAA. 8, 1930/31, S. 545 (Georges Connes).
- *713** Langworthy, Charles A.: A verse-sentence analysis of Shakespeare's plays, in: PMLA. 46, 1931, S. 738—51.
- 714** Lanz, H.: The physical basis of rime: an essay on the aesthetics of sound. Stanford Un. (Calif.) Pr. 1931. (XIV, 366 S.)
- 715** Latham, Minor White: The Eliz-n fairies: the fairies of folklore and the fairies of Shakespeare. (Columb. Un. Studies in English and comparative lit.) NY, Col. UP. 1930. (VIII, 313 S.)
 Rez.: MLN. 46, 1931, S. 197—98 (E. J. Simmons). — ShJ. 67, 1931, S. 81—82 (W. Keller).
- 716** Lavater, Lewes: Of ghostes and spiritess walking by nyght; 1572. Ed. with introd. and appendix. by John Dover Wilson and May Yardley. Printed for the Shakespeare Ass. Lo, Milford; OUP. 1930. (251 S.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 47—50 (E. Deckner). — RES. 7, 1931, S. 95—97 (F. P. Wilson). — ShJ. 66, 1930, S. 226—27 (W. Keller).
- *717** Law, Robert Adger: Shakespeare's earliest plays, in: SP. 28, 1931, S. 631—38.

- 718 Lawrence, W. J.: The Eliz-n private playhouse, in: *The Criterion* 9, 1930, Nr. 36.
- 719 Lawrence, W. J.: On producing Shakespeare, in: *Life and Letters* 4, 1930, S. 213—18.
- 720 Lawrence, W. J.: The secret of „the bad Quartos“, in: *Criterion*, 10, 1930/31, S. 447—61.
- 721 Lawrence, W. J.: Shakespeare's workshop. 1928. (65, 291.)
Rez.: *MLR.* 25, 1930, S. 206—07 (Eleanore Boswell). — *Virginia Quart. Rev.* 5, S. 614—15.
- 722 Lebede, H.: Das Rupelspiel bei Shakespeare und Gryphius, in: *Baden-Badener Bühnenbl.* 8, 1928, S. 82.
- 723 Lee, Sir Sidney: *Eliz-n and other essays*. 1929. (66, 251.)
Rez.: *Arch.* 160, 1931, S. 120—22 (A. Brandl). — *Cont. Rev.* 137, 1930, S. 534—37.
— *Lo Merc.* 22, 1930, S. 185 (G. B. Harrison). — *MLN.* 45, 1930, S. 539—41 (Tucker Brooke). — *MLR.* 26, 1931, S. 355—56 (Charl. J. Sisson). — *N. & A.* 46, 1929/30, S. 708—09 (Bonamy Dobrée). — *RES.* 7, 1931, S. 227—30 (Ern. A. Baker). — *ShJ.* 66, 1930, S. 218 (W. Keller). — *TLS.* 1930, S. 57.
- 724 Leiber, F.: Shakespeare's plays as living drama, in: *The World (NY)*, 1930, Nr. 3.
- *725 Leisegang, Hans: Die philosophische Biographie, in: *Euph.* 31, 1930, S. 329—62.
- *726 Lesser, Ernest: Queen Eliz. and Essex in English and foreign drama, in: *TLS.* 1929, S. 62.
- 727 Leube, Hans: *Reformation und Humanismus in England*. Leipzig, Deichert. 1930. (38 S.)
Rez.: *Christentum u. Wissenschaft* 6, 1930, S. 389 (H. Lothar). — *DLZ.* 51 (3. F. 1), 1930, Sp. 1717—19 (H. Schöffler). — *Gott. Gel. Anz.* 193, 1931, S. 231—36 (M. Freund). — *NMitt.* 31, 1930, S. 263. — *Theologie und Gegenw.* 25, 1931, S. 55—56 (H. Preuß). — *Theol. LZ.* 56, 1931, Sp. 309—10 (H. Goetz). — *Zs. für Kirchengesch.* N.F. 12, 1930, S. 264—65 (J. F. Laun).
- 728 Lewis, Charlton Minor: *The principles of English verse*. New ed. YUP. 1929. (VII, 136 S.)
Rez.: *TLS.* 1930, S. 194.
- *729 Libbis, G. Hilder: Notes on Samuel and William Henry Ireland and the Shakespeare fabrications, in: *N. & Q.* 160, 1931, S. 201—04 u. 219—21.
- 730 Lindabury, Richard Vliet: *Study of patriotism in the Eliz-n drama*. (= *Princeton Studies in English.* 5.) Princeton, UP. 1931. (X, 218 S.)
- 731 Littlewood, S. R.: *The London Shakespeare Commemoration League: its purpose and its story*. Lo, Bryce. 1929. (16 S.)
- 732 Looten, C.: Shakespeare's geloof in zijn tooneelstukken en in zijn leven. = *Verslagen en Mededeel. der Kon. Vlaam. Acad. voor Taal- en Letterkunde*. Dez. 1926.
- 733 Lorenz, K.: *Dichter aller Völker und Zeiten: William Shakespeare*. Malente-Grevensmühlen (Holstein), Turmpresse. 1930. (5 Taf.)
- 734 Losey, F. D.: Comment interpréter Shakespeare? in: *Rev. mondiale*, Jg. 41, T. 199, 1930, S. 170—78.
- *735 Lothian, John M.: Shakespeare's knowledge of Aretino's plays, in: *MLR.* 25, 1930, S. 415—24.
- 736 Luserke, Martin: Shakespeare und die polyphone Musik, in: *Der Kreis* 7, 1930, S. 69—78.
- 737 Mabie, H. W.: *William Shakespeare: poet, dramatist and man*. Rev. ed NY, Macmillan. 1930. (XIV, 419 S.)
- *738 McCartney, E. S.: Possible indebtedness of Shakespeare to Athanasius, in: *Class. J.* 24, 1928/29, S. 213—14.
- 739 McEachran, F.: *Tragedy and history*, in: *The Criterion* 9, 1929/30, Nr. 37.
- 740 Mackail, J. W.: *The approach to Shakespeare*. (Northcliffe Lectures, Univ. Coll., London.) Oxford, Clarendon Pr. 1930. (144 S.)
Rez.: *Manchester Guardian Weekly* 23, 1930, S. 492 (A. N. M.). — *MLR.* 26, 1931, S. 372 (Charl. J. Sisson). — *R.A.A.* 8, 1930/31, S. 436—37. (F. C. Danchin). — *ShJ.* 67, 1931, S. 79 (W. Keller). — *SP.* 28, 1931, S. 320—21. — *TLS.* 1931, S. 267.

- 741 Mackenzie, Agnes Mure: Producers and Shakespeare, in: N. & A. 47, 1930, S. 762—63.
- 742 McKnight, George H.: Shakespeare and the language of his time. = S. 166—211 sein. Werk.: «Modern English in the making» 1928. S. Nr. 66, 258.
- 743 McKnight, George H.: Shakespeare and rhetoric. = S. 151—65 sein. Werk.: «Mod. English in the making» 1928. S. Nr. 66, 258.
- 744 Madan, Falconer: A catalogue of Sh-ana with some notes and a preface. Printed for presentation only. Lo. 1927. (290 S.)
- 745 Mahr, A. C.: Dramatische Situationsbilder ... 1928. (66, 259.)
Rez.: Euph. 32, 1931, S. 97—101 (O. Katann).
- 746 Mais, Stuart Petre Brodie: Shakespeare. (Modern Pictorial Library.) Lo, Richards Pr. [1931].
- 747 Manning, H. C.: Shakespeare's speache (!). Echoes of Eliz-n and Stuart pronunciation. Dorchester, Longman (Friary Pr.). 1929. (62 S.)
- *748 Manwaring, G. E.: A missing autograph of Shakespeare, in: TLS. 1929, S. 766.
Rez.: TLS. 1929, S. 794 (C. R. Haines). — Ibid., S. 926 (S. A. Tannenbaum). — Ibid., S. 978 (C. R. Haines). — Ibid., S. 1058 (W. T. Smedley).
- 749 Marcham, F.: William Shakespeare and his daughter Susannah. Lo, Grafton. [1931?] (82 S.)
- 750 Martin, Dorothy: A first book about Shakespeare. Lo, Routledge. 1930. (VII, 120 S.)
Rez.: TLS. 1929, S. 1085.
- 751 Martin, E. M.: Shakespeare in a 17th century Ms. in: ER. 51, 1930, S. 484—89.
- 752 Martin, M. B.: Shakespeare, writer of letters, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 178—81.
- 753 Mathy, Ludw.: Drei Beweise, daß Franz Bacon der wahre William Shakespeare ist. Frankfurt a. M., Franzmathes Verl. 1930. (23 S.)
- 754 Mathy, Ludwig: Die Entwicklung der Bacon-Forschung 1848—1930, in: Deutsche Baconiana. 1, 1930, S. 1—20.
- 755 Mathy, Ludw.: Der wahre William Shakespeare. 2. verb. Aufl. Frankfurt a. M., Franzmathes Verl. 1930. S. Nr. 66, 263.
- 756 Matthiessen, F. O.: Translation. An Eliz-n art. HUP. 1931. (VIII, 232 S.)
- 757 Maurevert, Georges: L'énigme de Shakespeare: un essai d'explication rationnelle, in: Rev. mondiale 189, 1929, S. 122—38.
- *758 Mautner, F. H.: Das Wortspiel und seine Bedeutung: Grundzüge der geistesgeschichtlichen Darstellung eines Stilelements, in: DVS. 9, 1931, S. 679—710.
- *759 Mayerhofer, Alfred: Heines Literaturkritik. Münchener Diss. 1929. (158 S.)
- *760 Meyer, Arn. Oskar: König Jakob I. Ein Charakterbild. Festvortrag, in: ShJ. 66, 1930, S. 6—24.
- 761 Meyn, E.: Der Krieg bei Homer und Shakespeare, in: Die Frau (Berlin) 36, 1929, S. 610—21.
- 762 Mezger, F.: Der Ire in der englischen Literatur bis zum Anfang des 19. Jh. = Palästra. 169. Leipzig 1929. (VIII, 214 S.)
Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 219—22 (P. Meißner). — Arch. 159, 1931, S. 142—45 (Fritz Fiedler). — Ess. 13, 1931, S. 150—51 (A. G. van Hamel).
- 763 Michels, Wilhelm: Barockstil bei Shakespeare und Calderon. Frankfurter Diss. 1929. (66, 267.), und in: Rev. hispanique 75, 1929, S. 370—458.
Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 99—108 (H. Glumz). — ESs. 66, 1931/32, S. 117—20 (E. Eckhardt). — Lbl. 52, 1931, Sp. 452—53 (A. Hämel). — RES. 7, 1931, S. 100—01 (G. N. Garmonsway). — ShJ. 66, 1930, S. 213 (W. Keller).
- *764 Miller, Helena Franklin: The use of the 3rd Pers. Sing. of «have» and «do» in the works of Shakespeare and Massinger, in: PQ. 9, 1929/30, S. 373 bis 378.
- 765 Minutes and accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon and other records, 1553—1620. Ed. by Edg. J. Fripp, transcr. by Richard

- Savage. Vol. 3: 1577—86. 1926. Vol. 4: 1586—92. 1929. (LII, 166 S.) Lo, Milford. Vgl. Nr. 63, 283.
 Rez.: für vol. 3 u. 4: History, N. S. 15, 1930, S. 155—57 (C. G. Parsloe). — für vol. 4: N. & Q. 158, 1930, S. 324. — TLS. 1930, S. 366.
- 766 Mirgeler, A.: Shakespeare, in: Das heilige Feuer 16, 1929, S. 386—93.
- 767 Mis, Léon: Oeuvres dramatiques d'Otto Ludwig. 1929. — Les études sur Shakespeare d'Otto Ludwig. 1929. (66, 268 u. 269.)
 Rez.: MLR. 25, 1930, S. 375—76 (J. G. Robertson).
- 768 Molin, Nils: Shakespeare och Sverige intill 1800 — talets mitt: en översikt av hans inflytande. Göteborg, Elander. 1930. (IV, 308 S.)
 Rez.: MLR. 26, 1931, S. 369—70 (J. G. Robertson).
- 769 Moraud, M.: The conflict between the French classical and the Sh-n conception of the drama, in: The Rice Institute Pamphlets 15, 1928, S. 75—94.
- *770 Morris, John: The name of Shakespeare, in: JEGP. 30, 1931, S. 578 bis 580.
- 771 Morsbach, Lorenz: Shakespeare's Prologe, Epiloge . . . 1929. (66, 273.)
 Rez.: DLZ. 51 (3. F. 1), 1930, Sp. 1706—09 (Ed. Eckhardt). — Ess. 13, 1931, S. 22—26 (W. A. Ovas).
- *772 Morse, B. J.: Joyce and Shakespeare, in ESn. 65, 1930/31, S. 367—81.
- *773 Mörtl, Hans: Dämonie und Theater in der Novelle «Der junge Tischlermeister». Zum Shakespeare-Erlebnis Ludwig Tiecks, in: ShJ. 66, 1930, S. 145—159.
- 774 Moulton, Rich. Green: Shakespeare as a dramatic artist; a popular illustration of the principles of scientific criticism. 3. ed., rev. and enl. OUP. 1929. (XIV, 443 S.)
- 775 Mudie, Alfred: The self-named William Shakespeare, the Prince of Wales . . . son of H. M. Queen Eliz. and the Earl of Leicester: baptised in the false name of Francis Bacon. Lo, Palmer. 1929. (105 S.)
 Rez.: RES. 6, 1930, S. 343—46 (May Yardley). — TLS. 1930, S. 277.
- *776 Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1929, in: ShJ. 66, 1930, S. 243—51; . . . im Jahre 1930, in: ShJ. 67, 1931, S. 135—39.
- 777 Mühlbach, Egon: Shakespeare auf den deutschen Bühnen, in: Neue Leipz. Ztg. 23. 7. 1929, und in: Der Neue Weg 58, 1929, S. 250—51.
- 778 Mühlbach, Egon: Deutsche Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1928, in: Berliner Börsenztg. 1929, Nr. 221.
- 779 Nadel, Siegfried J.: Musik bei Shakespeare, in: Der Scheinwerfer 4, 1930, S. 3—6.
- 780 Naylor, Edw. W.: Shakespeare and music; with illustrations from the music of the 16th and 17th centuries. Lo, Dent. 1931. (212 S., 9 Taf.)
- 781 Neilson, W. A. and A. H. Thorndike: The facts about Shakespeare. Rev. ed. [1918]. NY, Macmillan. 1931. (275 S.)
- 782 Nicoll, A.: Dryden as an adaptor of Shakespeare. 1922. (62, 496.)
 Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 132—33 (Fred T. Wood).
- 783 Nicoll, A.: Studies in Shakespeare. 1927. (65, 325.)
 Rez.: Ess. 13, 1931, S. 21—26 (W. A. Ovas).
- 784 Nicoll, Allardice: The theory of drama. Rev. ed. of [his] «Introduction to dramatic theory». NY, Crowell. 1931. (V, 262 S.)
- 785 Niemeyer, Paul: Das bürgerliche Drama in England im Zeitalter Shakespeare's. Göttinger Diss. 1930. (105 S.)
- 786 Nungezer, Edwin: A dictionary of actors . . . 1929. (66, 281.)
 Rez.: MLR. 25, 1930, S. 207—12 (W. J. Lawrence). — MP. 27, 1929/30, S. 364—65 (G. B. Harrison). — RES. 6, 1930, S. 359—60 (W. W. Greg). —
- 787 Oliphant, E. H. C.: Shakespeare and his fellow dramatists. 1. 2. 1929. (66, 282.)
 Rez.: JEGP. 29, 1930, S. 446 (Rob. Adg. Law). — Queen's Quart. 37, 1930, S. 214—19 (G. H. C.). — RAA. 7, 1929/30, S. 149—50 (A. Brulé). — Sh. Ass. Bull. 4, 1929, S. 61. — South Atlantic Quart. 29, 1930, S. 451—52. — Un. of Cal. Chr. 32 1930, S. 138—39 (Will. Farnham).
- 788 Oliphant, Lancelot: Great comic scenes from English literature. Lo, Gregg. 1930. (260 S.)

789 Oliphant, Lancelot: Great love scenes from English literature. Lo, Gregg. 1931. (XXIV, 318 S.)

790 Olivero, F.: Studi Britannici. Torino, Bocca. 1931. (273 S.)

Rez.: Arch. 160, 1931, S. 310—11 (A. Brandl).

791 Oeser, W.: Arme Delia. Die Tragödie der Bacon-Shakespeare-Forschung, in: Germania. Das Neue Ufer 4, 1931, S. 99; und in: Sudts. Frauenpost 1931, Nr. 14.

792 Ost, Franz: Shakespeare and his time. (English Treasure Series. 41.) Leipzig, Quelle & Meyer. [1931.] (79 S.)

793 Par, Alfonso: Contribución a la bibliografía española de Shakespeare. Barcelona. 1930.

Rez.: TLS. 1930, S. 783.

794 Parsons, J. Denham: Report on the poet Shakespeare's identity, submitted to the trustees of the Brit. Mus., with extracts from the correspondence. Chiswick, [Selbstverlag]. 1930. (81 S.)

Rez.: Sat. R. 150 1930, S. 121.

*795 Petersen, Julius: Schiller und Shakespeare, in: Euph. 32, 1931, S. 145—65.

*796 Petsch, Robert: Zur Geschichte und zum Wesen der Tragödie, in: Euph. 32, 1931, S. 75—94.

797 Pienaar, W. J. B.: English influences in Dutch literature, and Justus van Effen as intermediary. An aspect of 18th century achievement. CUP. 1929. (260 S.)

Rez.: ESs. 12, 1930, S. 119—21 (A. C. E. Vechtman-Veth). — MLR. 25, 1930, S. 238 bis 241 (James Boyd).

798 Pillai, M. S. Purnab.: Madras University papers on Shakespeare's plays; with critical introd. to each play and a general introd. on the life and works of Sh. Munnirpallam (Tennevely, S. India), Bibliotheca. [1931.] (275 S.)

799 Platter, Thomas, 's des Jung. Englandfahrt. 1929. (66, 289.)

Rez.: Histor. Zs. 142, 1930, S. 643—44 (Otto Cartellieri). — Lbl. 41, 1930, S. 247—48 (A. Götzke). — Neoph. 15, 1930, S. 151—52. — RCHL. Jg. 63, T. 96, 1929, S. 560—61 (A. Koszul).

800 Polgar, Alfr.: A propos Shakespeare, in: Philosophie der Literaturwissenschaft, hrsg. von E. Ermatinger. Berlin. 1930. S. 166—74.

801 Popović, V.: Shakespeare in Serbia. 1928. (66, 290.)

Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 119—20 (J. Hedbavny).

802 Porter, Charlotte E.: How Shakespeare made trees act, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 113—18.

*803 Potter, G. R.: Shakespeare's will and Raleigh's instructions to his son, in: N. & Q. 158, 1930, S. 364—65.

*804 Power, W. R.: Shakespeare's monument in Westminster Abbey, in: N. & Q. 159, 1930, S. 35.

Rez.: Ibid., S. 35 (W. H. Manchie). — Ibid., S. 68—69 (H. K. Baker).

805 Praz, Mario: Macchiavelli and the Elizabethans. 1928. (65, 333.)

Rez.: Lbl. 52, 1931, Sp. 104—09 (H. M. Fladieck).

806 Preston, P.: Shakespeare in Heidelberg, in: Poetry Rev. 20, 1929, S. 67—70.

807 Priestley, J. B.: English humor [S. 163—80 über Shakespeare]. Lo, Longmans. 1929. (192 S.)

808 Priestley, John B.: Shakespeare as a man of our time, in: Engl. J. 18, 1929, S. 808—10.

809 Procter, William C.: Shakespeare and scripture. Lo, Allenson. 1929. (48 S.)

810 Purdy, Mary M.: Eliz-n literary treatments of the proposed marriages of Queen Eliz. Un. of Pittsburgh Abstracts of Diss., vol. 4, 1928, S. 147—53.

811 Quiller-Couch, Sir Arthur: Shakespeare's workmanship. Pocket ed. CUP. 1931. (XIV, 309 S.) S. Nr. 65, 334.

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 76—77 (W. Keller).

812 Quiller-Couch, Sir Arthur: Studies in literature. 3rd. Ser. [darin über Shakespeare's comedies]. CUP. 1929. (VI, 264 S.)

Rez.: RAA. 3, 1930/31, S. 162—63 (L. Cazamian).

- *818 Quinton, C. L.: Another Sh-n test, in: TLS. 1929, S. 474.
Rez.: Ibid., S. 576 (Pet. Alexander). — Ibid., S. 592 (W. J. Lawrence). — Ibid., S. 608 (C. L. Quinton).
- 814 Raleigh, W.: [Samuel] Johnson on Shakespeare: essays and notes .. [New enl. ed.] OUP. 1929. (XXXII, 208 S.)
- *815 Ransford, Alfred: Hall, Shakespeare's son-in-law, and Hall of Idlicote, in: N. & Q. 161, 1931, S. 293—97 u. 309—13.
Rez.: Ibid., S. 357 (Est. J. Brooks).
- 816 Rayner, Rob. M.: England in Tudor and Stuart times (1485—1714). Lo, Longmans. 1930. (XI, 375 S.)
Rez.: TLS. 1930, S. 787.
- 817 Read, Herbert: Phases of English poetry. NY, Harcourt. 1929. (151 S.)
- 818 Records of the Court of the Stationer's Company 1576 to 1602 from Register B. Ed. by W. W. Greg and E. Boswell. Lo, Bibliogr. Soc. 1930. (LXXXI, 144 S.)
Rez.: MLR. 26, 1931, S. 455—56 (W. L. Renwick). — TLS. 1931, S. 297.
- 819 Rendall, Gerald H.: Shakespeare's handwriting and orthography, in: TLS. 1930, S. 587—58.
- 820 Rendall, Gerald H.: Shake-speare (!): handwriting and spelling. Lo, Palmer. 1931. (55 S.)
Rez.: RAA. 8, 1930/31, S. 544 (Georges Connes).
- 821 Reynolds, George F.: «Lines» of parts in Shakespeare's plays, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 102—03.
- *822 Richardson, Leon J.: Repetition and rhythm in Vergil and Shakespeare, in: Un. of Cal. Chr. 32, 1930, S. 177—82.
- 823 Richter, Helene: Joseph Kainz. Wien, Speidel. 1931.
Rez.: TLS. 1931, S. 979.
- 824 Richter, Helene: Shakespeare's Gestalten. Marburg, Elwert. 1930. (III, 178 S.).
Rez.: Arch. 160, 1931, S. 122—24 (A. Brandl). — DNS. 39, 1931, S. 67—68 (M. J. Wolff). — Lbl. 52 (S. F. 2), 1931, Sp. 189—90 (M. Schutt). — LZbl. 81, 1930, Sp. 1070. NMom. 1, 1930, S. 567—71 (H. Jantzen in «Neue Sh.-Lit.»). — Sh.J. 66, 1930, S. 212 bis 13 (W. Keller).
- 825 Roberts, R. Ellis: Can we read Shakespeare? = S. 49—55 sein. Werk.: «Reading for pleasure and other essays». Lo, Methuen. 1928. (X, 245 S.)
- 826 Robertson, J. M.: The genuine in Shakespeare. A conspectus [Ergebnis seiner Forschungen über den Shakespeare-Kanon aus sein. groß. Werk.]. Lo, Routledge. 1930. (XII, 170 S.).
Rez.: Criterion 10, 1930/31, S. 537—41 (John D. Wilson). — Manchester Guardian Weekly 23, 1930, S. 213 (H. B. C.). — N. & A. 47, 1930, S. 506—08 (Mark Segal). — Sh.J. 67, 1931, S. 88 (W. Keller). — TLS. 1930, S. 511 u. Erwid. Robertson's ibid., S. 534.
- 827 Robertson, J. M.: Marlowe: a conspectus [Verfasserschaft Marlowe's u. Shakespeare's]. Lo, Routledge. 1930. (VI, 186 S.).
- 828 Robertson, J. M.: Shakespeare idolatry, in: Criterion, 9, 1930, S. 246—47.
Rez.: Ibid., S. 631—41 (J. D. Wilson).
- 829 Robertson, J. M.: The Shakespeare Canon. P. IV, Div. 1:1 Hen. VI. Lo, Routledge. 1930. (137 S.)
Rez.: Lo. Merc. 22, 1930, S. 185—86 (G. B. Harrison). — MLR. 25, 1930, S. 385—86 (Charl. J. Sisson). — N. & A. 46, 1929, S. 673—80 (Bonamy Dobrée). — TLS. 1930, S. 269.
- 830 Robertson, J. M.: The state of Shakespeare study; a critical conspectus. Lo, Routledge. 1931. (X, 198 S.)
Rez.: TLS. 1931, S. 423.
- 831 Robinson, Herbert Spencer: English Sh-n criticism in the 18th century. NY, H. W. Wilson Co. 1931. (XV, 300 S.)
- 832 Roth, Julius: Das Shakespeare-Geheimnis. Erzählung. Weimar, Böhlau. [1931] 1932. (107 S.)
- 833 Roth, Wilhelm: Shakespeare and Germany, in: Un. of Tokyo studies in English literature. 10, 1930, S. 522—34.

834 Rothery, Guy Cad.: The heraldry of Shakespeare; a commentary with annotations. Lo, Morland Pr. 1930. (115 S.)

Rez.: TLS. 1930, S. 889.

835 Rylands, George H. W.: Words and poetry. Introd. by Lytton Strachey [P. II über Sh.]. NY, Payson & Clarke. 1928. (260 S.)

Rez.: Sat. R.L. 5, 1928/29, S. 603 (Arthur Colton).

836 Sack, Maria: Darstellernzahl und Rollenverteilung bei Shakespeare. 1928. (65, 345.)

Rez.: DNS. 39, 1931, S. 224—25 (Ph. Aronstein). — ESn. 65, 1930/31, S. 107—08 (M. J. Wolff). — ESS. 13, 1931, S. 21—6 (W. A. Ova). — GRM. 19, 1931, S. 472.

837 Salditt, Maria: Hegels Shakespeare-Interpretation. = Philosophische Forschungen (von Jaspers), H. 5, 1927. (65, 346.)

Rez.: Zs. für Aesthetik und allg. Kunstwiss. 25, 1931, S. 176—77 (Helm. Kuhn).

838 Sampson, G.: Bach and Shakespeare, in: The hundred best English essays, select. and ed. . . by the Earl of Birkenhead. Lo, Cassell. 1929. (946 S.)

839 Sapienza, Vinc.: Shakespeare contro Omero. Milano, Alba. 1930. (151 S.)

840 Schelling, Felix E.: The return to Sh-n orthodoxy, in: Proceedings. Amer. Philos. Soc. 70, 1931, S. 353—61.

*841 Scherer, Bernh.: Welche Bedeutung hat Samuel Pepy's «Diary» für die Shakespeare-Forschung, in: DNS. 38, 1930, S. 662—69.

*842 Schirmer, Walter F.: Chaucer, Shakespeare und die Antike, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 9, 1930/31, S. 83—103.

843 Schirmer, Walter F.: Der englische Frühhumanismus. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrh. Leipzig, Tauchnitz. 1931. (184 S.)

Rez.: Arch. 159, 1931, S. 136 (A. Brandl). — ESn. 66, 1931/32, S. 98—98 (F. Brie.)

*844 Schirmer, Walter F.: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur. Antrittsvorles., in: GRM. 19, 1931, S. 273—84.

845 Schlegel, Aug. Wilh., Briefe von und an. Ges. und erl. durch J. Körner. Zürich, Amalthea Verl. 1930. (1128 S.)

Rez.: MLN. 46, 1931, S. 184—6 (E. H. Zeydel).

846 Schneider, Karl: Ein neuer Shakespeare? in: Dts. Allg. Ztg. 1930, Nr. 135.

*847 Schnöckelborg, Georg: Aug. Wilh. Schlegel's Einfluß auf William Hazlitt als Shakespeare-Kritiker. Münster. Diss. 1931. (VIII, 55 S.)

Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 92 (W. Keller).

*848 Schöffler, Herbert: Die englische Reformation. Versuch einer Deutung. Festvortrag, in: ShJ. 67, 1931, S. 7—20.

*849 Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Hrsg. von Wolfg. Keller. N.F. 1 s. Widmann, Nr. 143. Leipzig, Tauchnitz. 1931.

850 Schröer, A.: Einiges über moderne Shakespeare-Aufführungen und die Frage: wie ist Mundartliches in Gedichten und Dramen zu lesen, in: Britannica. Max Forster Festschrift. S. Nr. 65, 193.

851 Schücking, L. L.: Familie im Puritanismus. 1929. (65, 356.)

Rez.: Arch. 159, 1931, S. 108—11 (H. Lüdeke). — Christliche Welt 44, 1930, S. 702—04. (O. Baumgarten; = Nr. 460). — ESS. 12, 1930, S. 72—73 (A. C. E. Vehtman-Veth). — Die Hilfe 36, 1930, S. 1001—05 (E. Ulich-Bell). — Histor. Zs. 145, 1931, S. 216—21 (M. Freund). — RES. 6, 1930, S. 484—86 (William Rose). — ShJ. 66, 1930, S. 227 (W. Keller). — Theolog. LZ. 54, 1929, S. 620—22 (A. Hasenclever).

*852 Schulte, Josef: Ungedruckte Pläne und Entwürfe zu Otto Ludwigs «Tiberius Gracchus»; ein Einblick in die Technik des dichterischen Schaffens. [Shakespeare's Bedeutung f. Ludwig], in: Euph. 32, 1931, S. 398—440.

*853 Schutt, J. H.: A guide to English studies. The period of transition between Middle English and Eliz-n literature (1400 bis ca. 1560), in: ESS. 12, 1930, S. 98—108.

854 Schutt, J. H.: Introduction to English Lit. vol. 1. 1928. (66, 306.)

Rez.: Lbl. 50, 1929, S. 101—02 (W. Fischer).

855 Scripture, Edw. W.: Grundzüge d. engl. Verswiss. 1929. (66, 307.)

Rez.: Ängl. Beibl. 41, 1930, S. 357—62 (R. A. Williams). — Lbl. 51, 1930, S. 195—97. (Panconcelli-Calzia). — MLR. 25, 1930, S. 358—59 (B. E. C. Davis). — Neoph. 15, 1930, S. 293—94 (A. W. de Groot).

- 856 Semper, Isidore J.: Shakespeare's study guide. (Century Catholic College Texts.) NY, Century. 1931. (VIII, 204 S.)
- 857 Sessely, Annie: Influence de Shakespeare sur Vigny. 1927. (65, 359.)
Rez.: Bull. de la Fac. de Lettr. de Strasbourg. Nr. 6, S. 220 (H. Tronchon).
- 858 Shackford, Marta H.: Plutarch in Renaissance England, with special reference to Shakespeare. Wellesley (Mass.), Hatkaway. 1929. (54 S.)
- 859 The Shakespeare Association. A series of papers on Shakespeare ... 1927. (66, 309.)
Rez.: RES. 5, 1929, S. 84—92 (Mark Hunter).
- 860 Shakespeare Association [of America] Bulletin. [quarterly, illustr.] Ed. by P. Kaufman. Vol. 5, 1930; 6, 1931; NY, Gramercy Park 15.
- 861 Shakespeare Association Facsimiles. Publ. for the Sh. Ass. Nr. 1—4. Ed. by G. B. Harrison. OUP. 1931.
- 862 Shakespeare Birthday Book. Lo, Dean. 1930.
- 863 Shakespeare Jahrbuch. Bd. 64, 1928. (65, 362.)
Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 278—80 (A. Eichler). — MLR. 25, 1930, S. 385.
Bd. 65, 1929. (66, 312.)
Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 140—44 (J. Hedbavny). — Arch. 158, 1930, S. 323—24 (Al. Brandl). — ESn. 65, 1930/31, S. 281—83 (A. Eichler). — MLR. 25, 1930, S. 385 (E. K. C.). — RES. 6, 1930, S. 470—71 (R. B. McK.). — TLS. 1930, S. 275.
- *864 Shakespeare Jahrbuch, hrsg. von Wolfg. Keller. Jg. 66 (N.F. 7), 1930. (293 S.) Leipzig, Tauchnitz.
Rez.: DL. 33, 1930/31, S. 477 (A. Ludwig). — ESn. 66, 1931/32, S. 112—15 (A. Eichler). — MLR. 26, 1931, S. 462—63 (G. C. Moore Smith). — RES. 7, 1931, S. 469—70 (R. B. McK.).
- Bd. 67 (N.F. 8), 1931. Leipzig, Tauchnitz.
- 865 Shakespeare Pictorial. A monthly ill. chronicle of events in Shakespeare-Land. [Hrsg.] E. P. Ray. Nr. 26—34. 1930. Stratford on Avon.
- 866 Shakespeare production in Germany, in: Theatre Arts Monthly 15, 1931, S. 270—71.
- 867 Shakespeare-Reader. Hrsg. von F. Hummel. I (144 S.); II (179 S.); III (140 S.). Frankfurt a. M., Diesterweg. 1926—27—29.
Rez.: ZFEU. 28, 1929, S. 557 (W. Domann).
- 868 Shakespeare Studies, in: TLS. 1929, S. 12: Recent German Lit.
Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 146—49 (El. Deckner).
- 869 Shakespeare in Japan, in: Sh. Ass. Bull. 4, 1929, S. 126—27.
- 870 Shakespeare to Dryden. = Columbia Univ. Course in Lit. Vol. 11. NY, Col. UP. 1928. (XIV, 655 S.)
- 871 Silver Falcon. A magazine publ. by the Shakespeare Soc. of Hunter College (NY City); Ed. D. Swarte. 1931.
- 872 Simpson, Percy: Proof reading by English authors of the 16th and 17th centuries, in: Proceedings and papers [of the] Oxford Bibliogr. Soc. 2, 1928, S. 5—24.
- 873 Singleton, Esther: Sh-n fantasias: adventures in the 4th dimension. Norwood (Mass.), Plimpton Pr. 1929. (260 S.)
- 874 Singleton, Esther: The Shakespeare-garden. New enl. ed. NY, Payson. 1931. (XXVI, 366 S.)
- 875 Sisson, Charles J. and R. E. Zachrisson: New materials for the study of Tudor and Stuart English, in: Studia neophilologica (Upsala). 3, 1930, S. 101—15.
- 876 Skinner, O.: Mad folk of the theatre. Ten studies in temperament. Indianapolis (Ind.), Bobbs-Merrill. 1928. (297 S.)
- 877 Slater, Gilbert: Seven Shakespeares [Lady Pembroke ist Shakespeare]. Lo. Palmer. 1931. (XIV, 316 S.)
Rez.: Sat. R. 152, 1931, S. 560.
- 878 Smart, John S.: Shakespeare: truth and tradition. 1928. (65, 363.)
Rez.: RAA 7, 1929/30, S. 339—40 (J. A. Fort.).
- 879 Smith, D. N.: Shakespeare in the 18th century. 1928. (65, 364.)
Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 132—33 (Fred. T. Wood). — ESs. 13, 1931, S. 22—26 (W. A. Ovas). — RES. 6, 1930, S. 350—51 (F. B. Kaye)
- 880 Smith, David Nichol: Warton's «History of English poetry». [Auch

m. d. Tit.:] Warton lecture on English poetry. British Academy, vol. 15. Lo, Milford. 1929. (29 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 41, 1930, S. 338—39 (Paul Meißner).

881 Smith, Nellie Angel: The Latin element in Shakespeare and the Bible. An analysis of the several languages represented in the vocabulary of Shakespeare and the King James version of the Bible. 2 vols. Nashville (Tenn.), Peabody College for Teachers. 1929. (= Contributions to education. Nr. 32.)

882 Smith, Preserved: A history of modern culture. Vol. 1: the great renewal, 1543—1687. NY, Holt. 1930. (XI, 672 S.)

883 Smith, Rob. M.: The Ashbourne portrait of Shakespeare, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 55—62.

Rez.: Ibid., S. 123—25 (S. A. Tannenbaum). — Ibid., S. 195—96 (Eust. Conway).

884 Smith, W.: The nature of comedy. Boston (Mass.), Badger. 1931. Rez.: TLS. 1931, S. 25.

885 Somerville, H.: Madness in Sh-n tragedy. 1929. (66, 327.) Rez.: Lo. Merc. 21, 1929/30, S. 471 (G. B. Harrison). — N. & A. 45, 1929, S. 628 (Bonamy Dobrée). — R.A.A. 7, 1929/30, S. 340—41, (A. Brulé). — Sat. R. 148, 1929, S. 247. — TLS. 1929, S. 717.

886 Spek, C. van der: The Church and the churchman in English dramatic literature before 1642. Amsterdam, H. J. Paris. 1930. (188 S.)

887 Spencer, H.: Shakespeare improved. 1928. (65, 367.) Rez.: Un. of Cal. Chr. 30, 1928, S. 259—61 (W. H. Durham). — Virginia Quart. Rev. 5, 1929, S. 813—14 (Edw. Wagenknecht). — Yale Rev. 18, 1929, S. 607—09 (George H. Nettleton).

888 Spurgeon, Caroline F. E.: Keats's Shakespeare. 1928. (66, 330.) Rez.: Lo. Merc. 19, 1928/29, S. 661 (John Freeman). — Manchester Guardian Weekly 20, 1929, S. 93 (C. H. H.). — Nation 128, 1929, S. 676 (Sam. C. Chew). — N. & A. 44, 1928, S. 580 — N. & Q. 156, 1929, S. 235. — RES. 5, 1929, S. 487—91 (Helen Darbishire). — Sat. R.L. 5, 1928/29, S. 1045 (G. R. Elliott). — Virginia Quart. Rev. 5, 1929, S. 611—13 (Edw. Wagenknecht).

889 Spurgeon, Caroline F. E.: Leading motives in the imagery of Shakespeare's tragedies. Publ. for the Sh. Ass. (= Sh. Ass. Pamphlet. 15.) Lo, Milford. 1930. (46 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 50—51 (H. Jantzen). — RES. 7, 1931, S. 100—01 (G. N. Garmonsway). — ShJ. 67, 1931, S. 87 (W. Keller). — Symposium 2, 1931, S. 242 bis 252 (F. Gary). — TLS. 1930, S. 607.

890 Spurgeon, Caroline F. E.: Shakespeare's iterative imagery 1) as undersong; 2) as touchstone, in his work. Annual Shakespeare lecture of the Brit. Acad. OUP. 1931. (34 S.)

Rez.: TLS. 1931, S. 645, u. Erwid. Spurgeon's, ibid, S. 664.

*891 Squire, J. C.: If it had been discovered in 1930 that Bacon really did write Shakespeare, in: Lo. Merc. 23, 1930/31, S. 244—56.

*892 Stahl, Ernst Leopold: Shakespeare auf der dt. Bühne 1930—31, in ShJ. 67, 1931, S. 121—34.

893 Stamp, A. E.: The disputed Revels Accounts. Reprod. in collotype facs. with a paper read before the Sh. Ass. OUP. 1930. 2^o (16 S., 26 Taf.)

Rez.: TLS. 1931, S. 173.

894 Standen, Gilbert: Shakespeare authorship: a summary of evidence. Lo, Palmer. 1930. (57 S.)

Rez.: R.A.A. 8, 1930/31, S. 253—54 (Georges Connes). — ShJ. 67, 1931, S. 96 (W. Keller).

895 Stauffer, Donald A.: English biography before 1700. Cambr. (Mass.), HUP. 1930. (XVII, 392 S.)

Rez.: M.L.R. 28, 1931, S. 204—05 (G. Kitchin). — N. & Q. 156, 1930, S. 323—24. — Sat. R.L. 7, 1930/31, S. 890 (Charl. Dav. Abbott). — TLS. 1930, S. 1061.

896 Stendhal — Molière — Shakespeare: La comédie et le rire. [Établissement du texte et préf. par Henri Martineau]. (Coll. Le livre du Divan.) Paris, Le Divan. 1930. (XXI, 332 S.)

897 Stockwell, La Tourette: A handlist of the editions of Shakespeare, printed in Ireland during the 18th century, in: Dublin Magazine 4, 1929, S. 33 bis 45.

- 898 Stoll, Elmer Edgar: Poets and playwrights: Shakespeare, Jonson, Spenser, Milton. Minneapolis, Un. of Minnes. Pr. 1930. (VII, 304 S.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 112—19 (E. Eckhardt). — Bookman 71, 1930, S. 230 (Douglas Bush.). — Lond. Quart. Rev. 152, 1930, S. 130—31. — MLR. 26, 1931, S. 473 (All. Nicoll).
- 899 Stoll, Elmer E.: A true Sh-n critic, in Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 135 bis 144.
- 900 Stopes, Charl. B.: Early records illustrating the personal life of Shakespeare. Shakespeare through the Ardens, in: The Sh. Association 1925 bis 1926. Lo. 1927. S. 217—39.
- *901 Stoessl, O.: Zwei Shakespeare-Bücher [Harris's «Shakespeare der Mensch» u. Gundolfs «Shakespeare»], in: Zeitwende 5, 1929, S. 458—63.
- 902 Strachey, Lytton: Shakespeare's letzte Zeit, = S. 229—52 sein. Werk.: «Geist und Abenteuer». Berlin. 1931.
- 903 Strowski, F.: La dramaturgie moderne: de Sophocle à Shakespeare, de Racine à Musset, in: Rev. des Cours et Conférences (Paris) 31, 1930, S. 242—48.
- 904 Stucken, Eduard: Im Schatten Shakespeare's. Ein Roman. Berlin, Horen-Vlg. 1929. (574 S.)
 Rez.: ShJ. 67, 1931, S. 94—95 (W. Keller).
- 905 Studies, Un. of Texas, in English. Nr. 6. 7 = Un. of Texas Bull. Nr. 2648. 2743. Austin (Texas). 1926—27.
 Rez.: JEGP. 29, 1930, S. 136—37 (John J. Parry).
- 906 Studies in English philology ... in honour of Fr. Klaeber. 1929. (66, 341.)
 Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 199—205 (F. Holthausen). — Arch. 158, 1930, S. 280—85 (Karl Brunner). — JEGP. 30, 1931, S. 91—92 (C. M. Lotspeich). — MLR. 25, 1930, S. 496—98 (Elsie Blackman). — PQ. 9, 1929/30, S. 315—16 (A. Le Roy Andrews).
- *907 Stumpf, Rob.: Bühnenbearbeitungen in der Dramatik des 16. Jh., in: Euph. 31, 1930, S. 562—78.
- 908 Tannenbaum, Samuel A.: A classified annual Shakespeare bibliography for 1928, in: Sh. Ass. Bull. 4, 1929, S. 1—30; ... for 1929, in: ibid. 5, 1930, S. 1—35; ... for 1930, in: ibid. 6, 1931, S. 1—36. S. Nr. 860.
- 909 Tannenbaum, S. A.: Genuine and putative autographs of William Shakespeare. ColUP. [ca. 1930].
- 910 Tannenbaum, S. A.: The handwriting of the Renaissance: being the development and characteristics of the script of Shakespeare's time. With an introd. by Ashley H. Thorndike. NY, ColUP. 1930. (XII, 210 S.)
 Rez.: Arch. 159, 1931, S. 137 (A. Brandl). — N. & Q. 160, 1931, S. 270. — Romanic Rev. 22, 1931, S. 148—49 (G. L. van Roosbroeck). — ShJ. 67, 1931, S. 100 (W. Keller). — SP. 28, 1931, S. 289—90 (Hard. Craig).
- *911 Tannenbaum, S. A.: How not to edit Shakespeare: a review, in: PQ. 10, 1930/31, S. 97—137.
- 912 Tannenbaum, S. A.: A neglected Shakespeare document, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 111—12 u. 177.
- 913 Tannenbaum, S. A.: Shakespeare forgeries in the Revels Accounts. 1928. (66, 342.)
 Rez.: JEGP. 30, 1931, S. 119—21 (Rob. A. Law). — Libr. IV, 10, 1930, S. 327—28 (T. W. Baldwin). — Natur u. Gesellschaft 16, 1929/30, H. 2 (W. Kautzsch; s. Nr. 674). — Sat. R.L. 5, 1928/29, S. 1000 (Tucker Brooke) u. S. 1085 (Tannenbaum's Erwid.). — Sh. Ass. Bull. 4, 1929, S. 61. — TLS. 1929, S. 179. — Ibid., S. 241 (A. E. Stamp).
- 914 Tannenbaum, S. A.: Shakespeare studies. 1: Slips of the tongue in Shakespeare. NY, Tenny Pr. 1930. S. auch Nr. 346.
- 915 Tannenbaum, S. A.: Some emendations of Shakespeare's text, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 105—10.
- 916 Taylor, E. G. R.: Tudor geography, 1485—1583. Lo, Methuen. 1930. (IX, 290 S.)
 Rez.: TLS. 1931, S. 21.
- *917 Taylor, George C.: Another Renaissance attack on the stage, in: PQ. 9, 1929/30, S. 78—81.
- *918 Taylor, George Coffin: Some patriotic conventions common to Shakespeare and Milton, in: SP. 28, 1931, S. 652—55.

- 919 Tempest, N. R.: The rhythm of English prose. CUP. 1930. (138 S.)
Rez.: ESn. 65, 1930/31, S. 382—83 (P. F. van Draat).
- 920 Tesch, Albert: Das Nachleben der Antike in Shakespeares Dramen,
in: Wiener Blätter f. d. Freunde d. Antike 7, 1930/31 (= H. 38.)
- 921 Thaler, Alwin: «Doubling» in Shakespeare, in: TLS. 1930, S. 122.
Rez.: Ibid., S. 142 (W. St. Clair).
- *922 Thaler, Alwin: «Faire Em» (and Shakespeare's company?) in Lancashire, in: PMLA. 46, 1931, S. 647—58.
- 923 Thaler, Alwin: Shakespeare to Sheridan. 1922. (60, 9096.)
Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 126—29 (Fred T. Wood).
- 924 Thaler, Alwin: Shakespeare and Sir Thomas Browne = S. 97—138
sein. Werk.: «Shakespeare's silencies». S. Nr. 66, 351.
- 925 Thaler, Alwin: The Sh-n element in Milton = S. 139—256 sein.
Werk.: «Shakespeare's silencies». S. Nr. 66, 351.
- 926 Thaler, Alwin: Shakespeare's silencies. 1929. (66, 351.)
Rez.: JEGP. 30, 1931, S. 121—22 (H. T. Price). — Lo. Merc. 20, 1929, S. 438—39 (G. B. Harrison). — PQ. 9, 1930, S. 220 (Elbert N. S. Thompson). — RES. 6, 1930, S. 343—46 (May Yardley). — RLC. 9, 1929, S. 759. — TLS. 1929, S. 532. — Un. of Cal. Chr. 31, 1929, S. 313—15 (Rob Palfrey Utter). — Virginia Quart. Rev. 5, 1929, S. 614 (Edw. Wagenknecht).
- *927 Thaler, Alwin: Sir Thomas Browne and the Elizabethans, in: SP. 28, 1931, S. 87—117.
- 928 Theobald, Bertram G.: Exit Shakespeare. Lo, Palmer. 1931. (88 S.)
- 929 Theobald, B. G.: Francis Bacon: concealed and revealed [as the true Shakespeare, Spenser and Marlowe]. Lo, Palmer. 1930. (XIII, 389 S.)
- 930 Thorndike, Ashley H.: English comedy. NY, Macmillan. 1929. (VI, 635 S.)
Rez.: Catholic World 130, 1929, S. 754—55 (J. J. R.). — Lo. Merc. 20, 1929, S. 642 (Al. Pr. Jones). — BAA. 7, 1929/30, S. 552—53 (A. Digeon). — Theatre Arts Monthly 13, 1929, S. 787—88 (Carl Carmer). — TLS. 1929, S. 663.
- *931 Thorp, Margar. Farrand: Shakespeare and the fine arts, in: PMLA. 46, 1931, S. 672—93.
- 932 Thorp, W.: Realism in Eliz-n drama, 1558—1612. 1928. (66, 352.)
Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 110—12 (E. Eckhardt). — MLR. 25, 1930, S. 245—46 (Charl. J. Sisson). — RES. 7, 1931, S. 119 (M. St. C. Byrne). — TLS. 1930, S. 917 (G. W. Whiting).
- 933 Thüme, H.: Beiträge zur Geschichte d. Geniebegriffs in England. 1927. (65, 384.)
Rez.: GRM. 17, 1929, S. 396 (E. F.).
- 934 Tieck, Ludwig, und die Brüder Schlegel. Briefe mit Einl. und Anmerk. hrsg. von Henry Lüdeke (= Ottendorfer Memorial Fellowship Series of NY University. 18.) Frankfurt a. M., Baer. 1930. (252 S.)
- 935 Tilley, Morris P.: Recurrent types of confusion in Shakespeare's clownish dialogue, in: Sh. Ass. Bull. 5, 1930, S. 104—22.
- *936 Tonstad, Trygve: Wergeland og Shakespeare = Edda. (15. Jg.) Bd. 28, Nr. 3.
- 937 Townsend, C. L.: The realism of Sh-n tragedy, in: Engl. Journ. 19, 1930, S. 200—08.
- 938 Townsend, C. L.: Shakespeare in the High School, in: Peabody Journ. of Education 6, S. 268—77.
- 939 Townsend, C. L.: Shakespeare and the wide, wide world, in: English Journ. 19, 1930, S. 117—27.
- 940 Trenner, Anne: The sea in English literature. 1926. (66, 355.)
Rez.: ESn. 66, 1931/32, S. 261—63 (Marg. Rösler).
- *941 Tschernisajew, Paul: Shakespeare und Terenz, in: Angl. 55, 1931, S. 282—95.
- *942 Vossler, Karl: Zeit- und Raumordnungen der Bühnendichtungen, in: Corona 1, 1930/31, S. 490—507.
- 943 Wagenknecht, E.: Nicholas Rowe, the first editor of Shakespeare, in: The Colophon (NY), P. 8, 1931. (12 S.)
- *944 Wais, Kurt K. T.: Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung. 1: bis

1880 = Stoff- u. Motivgeschichte der dt. Lit. 10. Berlin, Gruyter. 1931. (XIV, 69 S.)

945 Ward, B. M.: Shakespeare and the Anglo-Spanish war. II, in: RAA. 7, 1929/30, S. 298—311. Vgl. 66, 359.

946 Wareing, A.: The Shakespeare Memorial Library, in TLS. 1931, S. 1041.

947 Warren, A.: Alexander Pope as critic and humanist. Diss. Princeton Un. Pr. 1929. (IX, 289 S.) [Kap. 4 über Pope als Shakespeare-Hrsg.]
Rez.: RES. 6, 1930, S. 237—38 (M. G. Thomas).

***948** Wieninger, Gustav: Schopenhauer in seiner Stellung zu Shakespeare, in: ShJ. 66, 1930, S. 169—81.

949 Willoughby, E. E.: Note on the pagination of the 1 Fol. (66, 367.)
Rez.: ShJ. 66, 1930, S. 235 (Beckmann, Pollert).

***950** Willoughby, E. E.: Phrases marking the terminations of acts in the 1 Fol., in: MLN 45, 1930, S. 463—64.

951 Wilson, John Dover: The Eliz-n Shakespeare. 1929. (66, 368.)
Rez.: Lo. Merc. 20, 1929, S. 536—37 (René Hague). — Manchester Guardian Weekly 20, 1929, S. 520 (A. N. M.). — N. & Q. 157, 1929, S. 90, — ShJ. 67, 1931, S. 78 (W. Keller). — TLS. 1929, S. 681.

952 Wilson, John Dover: The schoolmaster in Shakespeare's plays, in: Transactions of the Roy. Soc. of Lit. N.S.: Essays by divers hands. 9, 1930.

***953** Wilson, J. D.: 13 volumes of Sh.: a retrospect, in: MLR. 25, 1930, S. 397—414.

***954** Withington, Rob.: Some Sh-n rhymes, in: N. & Q. 158, 1930, S. 457 bis 459.

955 Wolff, Karl: Betrachtungen über Shakespeare. Shakespeare-Festspiele der sächsischen Staatstheater, Dresden 1930. Dresden, Baensch-Stiftung. 1930. (77 S.)

956 Wolff, Max J.: Die Renaissance in der englischen Literatur. 1928. (65, 400.)

Rez.: Lit. Handw. 66, 1929/30, S. 210 (K. Arns). — Rev. belge 8, 1929, S. 4. — ShJ. 65, 1929, S. 205—06 (W. Keller).

***957** Wolff, Max J.: Zum englischen Renaissancedrama, in: GRM. 17, 1929, S. 295—302.

***958** Woermann, Karl: Shakespeare und die bildenden Künste. = Abhandlungen der Sächs. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. Bd. 41, Nr. 3, 1930. (VIII, 138 S.)

Rez.: Arch. 159, 1931, S. 133 (A. Brandl). — DLZ. 52 (3. F. 2), 1931, Sp. 208—10 (E. Waldmann). — ShJ. 67, 1931, S. 89—90 (W. Keller).

***959** Wright, Louis B.: Madmen as Vaudeville performers on the Eliz-n stage, in: JEGP. 30, 1931, S. 48—54.

960 Year's Work, The, in English studies. Ed. by F. S. Boas and C. H. Herford. Vol. 9, 1928. OUP. 1930. (390 S.) Vol. 10, 1929. OUP. 1931. (318 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 312—13 (W. Fischer). — RES. 7, 1931, S. 118 (E. B. Mc K.).

961 Young, Sir George: Shakespeare as a metrist = S. 155—217 sein. Werk.: «An Engl. prosody on inductive lines». Cambr. 1928. (310 S.)

Rez.: RES. 6, 1930, S. 116—17 (N. B. Tempest).

962 Zeydel, Edwin H.: Ludwig Tieck and England; a study in the literary relations of Germany and England during the early 19th century. OUP. 1931. (VII, 264 S.)

NACHTRÄGE.

Zu *Henry IV*:

***963** Heffner, Ray: Shakespeare, Hayward and Essex. S. Nr. 319.

***964** Kuhl, Ernest P.: Hayward und kein Ende. S. Nr. 320.

Zu *Macbeth*:

965 Robertson, J. M.: Literary detection: a symposium on «Macbeth». Lo, Allen & Unwin. 1931. (173 S.)

Rez.: TLS, 1931, S. 860.

Zu *Merchant of Venice*:

966 Kittle, Wm.: Sidelights on the setting of the Merchant of Venice, in: Sh. Ass. Bull. 6, 1931, S. 163—74.

*967 Groth, E.: Shakespeare's «Feuriges Rad» des tragischen Schicksals, in: Angl. Beibl. 42, 1931, S. 274—82. S. Nr. 695.

Register

zur Bibliographie 1930 und 1931.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, die durch die vorliegende Bibliographie des Jahrbuchs fortlaufend nummeriert sind.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register weggelassen worden. Die Werke Shakespeares sind an den Anfang des Registers gestellt, zuerst die Gesamt- und Teilausgaben (auch Übersetzungen) mit vorgesetztem «Works», dann folgen die Einzelausgaben mit den am Beginn der Bibliographie angegebenen Abkürzungen (der englische Titel gilt auch für die Übersetzungen); auch bei den Herausgebernamen wird nur auf «Works» oder die abgekürzte Form des Titels der Einzelwerke verwiesen. Dagegen stehen die Auszüge aus den Werken Shakespeares im allgemeinen Alphabet des Registers unter dem aus dem Buchtitel sich ergebenden Ordnungswort, wie auch bei anonymen Werken der Buchtitel maßgebend war. Zur Vereinfachung der Bezeichnungen wurde «ed.» = Edition, edited usw. auch bei den Übersetzungen bzw. Übersetzern genommen, dann aber durch die Sprachbezeichnung kenntlich gemacht, daß es sich um den Übersetzer oder Herausgeber einer Übersetzung handelt. «Publ.» = Publisher, published mit beigetzetztem Verlegernamen wurde bei den Ausgaben gesetzt, bei denen ein Herausgeber nicht genannt ist.

Der Stern * im Register bedeutet, daß es sich um ein bereits in früheren Jahres-Bibliographien genanntes Werk handelt.

Works: (Arden-Sh., ed. C. H. Herford)

- 1
- (Arden-Sh., Five plays) 2
- (Arden-Sh., Einzelausg.) 3 u. 4
- (Avon Ed.) 5
- (Bankside Acting Ed.; ed. F. J. Harvey Darton) 6
- (Publ. Black, NY.) 7
- (The College Sh., ed. M. G. Fulton and L. K. Sabine) 8
- (Publ. Collins, Lond.) 9
- (Ernst Ludwig Presse, ed. F. Brie) 10
- (First Folio Text Facsimiles, ed. J. D. Wilson) 11
- (First Folio Text with Quarto Variants, ed. H. Farjeon) 12
- (The Highschool Sh., ed. J. B. Oddycke) 13
- (The India Sh.) 14
- (*The Kingsway Sh., ed. F. D. Losey) 15
- (Matriculation Sh.) 16
- (Nelson Playbooks) 17
- (Nelson Poets) 18
- (The New Sh., ed. Sir A. Quiller-Couch and J. D. Wilson) 19
- (New Reader's Sh., ed. G. B. Harrison and F. H. Pritchard) 20
- (* New Variorum Ed., ed. H. H. Furness) 21
- (Oxford Text) 22

Works: (*Parallel Passage Ed., ed.

- New comer and Gray) 23
- (Plain Text Sh.) 24
- (Savoy Ed.) 25
- (Scribner's Ed.) 26
- (St. Martin's Sh.) 27
- (Swan Sh., ed. C. B. Purdom) 28
- (Tutorial Sh.) 29
- (ed. W. G. Clark and W. A. Wright) 30
- (ed. C. Whibley) 31
- (ed. H. Craig) 32
- (ed. A. R. Florian) 33
- (ed. Chr. Gæhde) [dts.] 34
- (ed. C. Burchardt) [norw.] 35
- (Publ. Some, Oslo) [norw.] 36
- (Collection Sh., ed. A. Koszul) [frz.] 37
- (ed. L. A. Marin) [span.] 38
- A. W.: (ed. L. A. Marin) [span.] 38
- s. Cuninghame, H.
- s. Lawrence, W. W.
- A. and C.: (Avon Ed.; ed. R. A. Witham) 5
- (Scribner's Ed.; ed. O. J. Campbell) 26
- s. Ellehauge, M.
- s. Ferval, Gl.
- s. Wilson, J. D.
- A. Y. L. J.: (Arden Sh.) 1
- (Bankside Acting Ed.) 6
- (The College Sh.) 8

- A. Y. L. J.: (Nelson Playbooks) 17
 — (Scribner's Ed.; ed. O. J. Campbell) 26
 — (ed. G. B. Harrison) 65
 — (ed. R. A. Witham) 66
 — (ed. G. S. Gargano) [engl. u. ital.] 64
 — s. Cohen, H.
 — s. Comedy
 — s. Lodge
 — s. Newdigate, B. H.
 — s. Noble, R.
 C. of Err.: (Bankside Acting Ed.) 6
 — (ed. D. Angeli) [ital.] 72
 — s. Baldwin, T. W.
 — s. Boswell, E.
 — s. Gill, E. M.
 Cor.: (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — (ed. L. A. Marín) 88
 — s. Bradley, A. C.
 — s. Byrne, M. St. C.
 — s. Conklin, W. T.
 — s. Derocquigny, J.
 — s. Salmon, E. T.
 — s. Schulz, W.
 Cymb.: (ed. H. Olden) [dts.] 82
 — (ed. M. Castelain) [frz.] 83
 — s. Lawrence, W. W.
 — s. Thrall, W. F.
 Haml.: (Arden Sh.) 1
 — (Bankside Acting Ed.) 6
 — (College Sh.) 8
 — (Ernst Ludwig Presse) 10
 — (ed. C. H. Y. Boornstein) [hebr.] 99
 — (ed. W. Ewig) [dts.] 93
 — (ed. M. Farrand) 86
 — (ed. A. Gide) [frz.] 96
 — (ed. J. Hampden) 87
 — (ed. G. Hauptmann) [dts.] 94
 — (ed. W. Josten) [dts.] 95
 — (ed. Th. Lascaris) [frz.] 97
 — (ed. Longworth-Chambrun) 88
 — (ed. L. A. Sherman) 89
 — (ed. P. Sonniès) [frz.] 98
 — (ed. R. Travers) 90
 — (ed. J. D. Wilson) 91
 — (ed. W. Winter) 92
 — s. Bergdal, E.
 — s. Birrell, F.
 — s. Bluett, A. F.
 — s. Bone, G.
 — s. Bostock, J. K.
 — s. *Bradby, G. F.
 — s. Clark, K.
 — s. Davis, T. L.
 — s. Dutt, S.
 — s. Essad Bey
 — s. Greg, W. W.
 — s. Haag, K.
 Haml.: s. Hohlenberg, J.
 — s. Hostos, E. M. de
 — s. Jackson, Sir B.
 — s. Justesen, P. Th.
 — s. Kayser, R.
 — s. Knowles, M. W.
 — s. Korff, F. W. A.
 — s. Krieger, N.
 — s. Lawrence, W. J.
 — s. Lodge, O. W. F.
 — s. Lyon, P. H. B.
 — s. Madariga, S. de
 — s. Manning, H. C.
 — s. *Marschall, W.
 — s. *Nordfelt, A.
 — s. *Ramello, G.
 — s. Rosenthal, G.
 — s. *Schaubert, E. von
 — s. Scherer, B.
 — s. Schücking, L. L.
 — s. Sharpe, E.
 — s. Synge, E. H.
 — s. Türk, S.
 — s. Turgenev, J.
 — s. Waldo, A. J. A.
 — s. Wanek, H.
 — s. Webster, J. R.
 — s. Weichelt, H.
 — s. Weigelin, E.
 — s. Widmann, W.
 — s. Wilson, J. D.
 — s. Wood, F. T.
 — s. Zahor, Z.
 1 Hen. IV.: (Arden Sh.) 1
 — (Arden Sh., ed. F. W. Moorman) 2
 — (Arden Sh., ed. R. P. Cowl and A. E. Morgan) 3
 — (College Sh.) 8
 — (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — (Scribner's Ed.; ed. T. M. Parrott and R. S. Telfer) 26
 — (St. Martin's Sh.) 27
 — (ed. L. A. Marín) [span.] 38
 — (ed. E. Smith) 147
 2 Hen. IV.: (Arden Sh.) 1
 — (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — (ed. L. A. Marín) [span.] 38
 1 a. 2 Hen. IV.: s. Bailey, M.
 — s. Baldwin, T. W.
 — s. Bronson, B. H.
 — s. Cowl, R. P.
 — s. Crofts, J.
 — s. Cunningham, H.
 — s. Derocquigny, J.
 — s. Dowling, M.
 — s. Hartman, H.
 — s. Heffner, R.
 — s. Koszul, A.

- 1 a. 2 Hen. IV.: s. Kuhl, E. P.
 — s. Lindsay, J.
 — s. Maxwell, B.
 — s. Schücking, L. L.
 — s. Taylor, M. A.
 Hen. V.: (Arden Sh.) 1
 — (First Folio Text Facsimiles) 11
 — (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — (Matriculation Sh.; ed. A. J. F. Collins and G. E. Hollingworth) 16
 — (Collection Sh.; ed. M. Sallé) [frz.] 37
 — s. May, M.
 — s. Simison, B. D.
 Hen. VI.: (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — s. *Alexander, P.
 — s. Dam, B. A. P. van
 — s. *Doran, M.
 — s. Feldkeller, P.
 — s. Galdemar, A.
 — s. Winkelhagen, J.
 Hen. VIII.: (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — (Tutorial Sh.; ed. G. E. Hollingworth) 29
 — (ed. D. Angeli) [ital.] 173
 — (ed. E. Smith) 171
 — (ed. W. Winter) 172
 — s. Alexander, P.
 — s. Birkhead, H.
 — s. Chamberlin, F.
 — s. Clark, C.
 — s. Fitzpatrick, B.
 — s. Lawrence, W. J.
 — Lothian, J. M.
 John: (First Folio Text w. Quarto Var.) 12
 — (New Reader's Sh.) 20
 — s. Harris, M. D.
 — s. Harrison, G. B.
 — s. Pafford, J. H. P.
 J. C.: (Bankside Acting Ed.) 6
 — (Nelson Playbooks) 17
 — (Collection Sh.; ed. C. M. Garnier) [frz.] 37
 — (ed. E. Bayly) 186
 — (ed. C. W. von Borcke) [dts.] 190
 — (ed. F. Heinrich) [dts.] 192
 — (ed. Helsztýnski, St.) [poln.] 194
 — (ed. M. J. Herzberg) 187
 — (ed. K. Lory) [dts.] 193
 — (ed. A. B. Mülle) 188
 — (publ. Nelson, Lond.) 184
 — (publ. Shahani) 185
 — (ed. L. Waetzold u. W. Ewig) [dts.] 191
 — (ed. W. Winter) 189
 — s. Collins, D. C.
 J. C.: s. Ellehaug, M.
 — s. Fragmente
 — s. Genouy, H.
 — s. Gundolf, F.
 — s. Hunter, W.
 — s. Jelusich, M.
 — s. Knight, G. W.
 — s. Korff, F. W. A.
 — s. Way, A. S.
 Lear: (Arden Sh.) 1
 — (Arden Sh.) 2
 — (College Sh.) 8
 — (Ernst Ludwig Presse) 10
 — (First Folio Text Facsimiles) 11
 — (Scribner's Ed.; ed. T. M. Parrott and R. S. Telfer) 26
 — (ed. G. K. Chesterton) 205
 — (ed. J. Degenhardt-Macdonald a. Aug. Degenhardt) 206
 — (ed. A. G. Schmidt a. M. A. Feehan) 207
 — (ed. W. Winter) 208
 — s. Carver, P. L.
 — s. Doran, M.
 — s. Drews, W.
 — s. Knight, G. W.
 — s. Korff, F. W. A.
 — s. Morsbach, L.
 — s. Noyes, E. S.
 — s. Rendall, V.
 — s. Wilson, J. D.
 — s. Wilson, K. M.
 L. L. L.: s. Aylwin, B.
 — s. Hutton, J.
 — s. Purcell, J. M.
 — s. Spens, J.
 — s. Stroup, Th. B.
 — s. Taylor, R.
 Lucr.: (ed. L. A. Marín) [span.] 38
 Mach.: (Arden Sh.) 1
 — (Bankside Acting Ed.) 6
 — (Nelson Playbooks) 17
 — (ed. L. A. Marín) [span.] 38
 — (ed. J. Q. Adams) 226
 — (ed. Ch. W. French) 227
 — (ed. G. S. Gargano) [ital.] 234
 — (ed. W. S. Hinchman) 228
 — (publ. Nelson, London) 225
 — (ed. A. Oras) [estn.] 233
 — (ed. C. R. Taylor) 229
 — (ed. L. Waetzold u. W. Ewig) [dts.] 232
 — (ed. P. A. ter Weer) 230
 — (ed. W. Winter) 231
 — s. Erskine of Marr, R.
 — s. Greg, W. W.
 — s. Hodgson, G.
 — s. Knight, G. W.
 — s. Korff, F. W. A.
 — s. McPeck, J. A. S.

- Macb.: s. Manchester, P. T.
 — s. Robertson, J. M.
 — s. Summers, M.
 M. s. Wilson, J. D.
 — for M.: (Ernst Ludwig Presse) 10
 — (Collection Sh.; ed. R. Galland)
 [frz.] 37
 — s. Brauer, E.
 — s. *Durham, W. H.
 — s. Ghosch, P. C.
 — s. Knight, G. W.
 — s. Krauss, G.
 — s. Lawrence, W. W.
 — s. Poel, W. M.
 — s. Rapin, C.
 — s. Wilson, R. H.
 M. of V.: (Avon Ed.) 5
 — (Bankside Acting Ed.) 6
 — (Nelson Playbooks) 17
 — (St. Martin's Sh.) 27
 — (ed. L. A. Marín) [span.] 33
 — (ed. K. ten Bruggencate) 254
 — (ed. W. Ewig) [dts.] 262
 — (ed. G. S. Gargano) [engl. u. ital.]
 255
 — (ed. G. S. Gargano) [ital.] 255, 263
 — (ed. H. Geldner) 256
 — (ed. H. Hüsges) 257
 — (ed. P. W. Leonard) 258
 — (ed. H. S. Robinson) 259
 — (ed. A. G. Schmidt and M. A. Feehan)
 260
 — (publ. Shahani) 253
 — (ed. W. Winter) 261
 — s. Adler, M.
 — s. Börne, L.
 — s. Calisch, E. N.
 — s. Cournos, J.
 — s. De Haven, E. M.
 — s. Gollancz, J.
 — s. Hofmiller, J.
 — s. Kittle, Wm.
 — s. Lewisohn, L.
 — s. Loewe, H.
 — s. McGraw, H. W.
 — s. *Michelson, H.
 — s. Pietzker, A.
 — s. Sabatzky, K.
 — s. Schlauch, M.
 — s. Silverman, M.
 — s. Small, S. A.
 — s. Tretiak, A.
 — s. Uraguchi, B.
 — s. Wolff, M. J.
 M. N. D.: (Arden Sh.) 1
 — (Arden Sh.; ed. E. K. Chambers) 2
 — (Matriculation Sh.; ed. A. F. Watt
 and G. E. Hollingworth) 16
 — (Nelson Playbooks) 17
 — (ed. F. Blume) 283
 — (ed. P. W. Leonard) 284
 — (ed. R. H. Schøyen) [norw.] 35
 — s. Bush, D.
 — s. Farrand, M. L.
 — s. Harrison, T. B.
 — s. Howe, M. L.
 — s. Kalepky, Th.
 — s. Lawrence, W. J.
 — s. McCloskey, F. H.
 — s. Petersen, J.
 — s. Spencer, H.
 M. Ado: (Arden Sh.) 1
 — (Arden Sh.; ed. J. C. Smith) 2
 *— (Parallel Passage Ed.; ed. New-
 comer and Gray) 23
 — (Collection Sh.; ed. E. Saillens)
 [frz.] 37
 — (ed. L. A. Marín) [span.] 38
 *— (ed. H. Kroepelin) [dts.] 294
 — (ed. W. Winter) 295
 — s. *Kuhl, E. P.
 — s. Rice, W. G.
 — s. Tannenbaum, S. A.
 Oth.: (Arden Sh.) 1
 — (Scribner's Ed.; ed. O. J. Campbell)
 26
 — (Collection Sh.; ed. J. Derocquigny
 [frz.] 37
 — (ed. W. Winter) 299
 — s. Brown, H.
 — s. Draper, J. W.
 — s. *Gilman, M.
 — s. Hadow, W. H.
 — s. Kölver, F.
 — s. Noble, R.
 — s. Tesch, A.
 — s. Wilson, J. D.
 Pericl.: (Ernst Ludwig Presse) 10
 Prod. Son: *(ed. Kammtzner) 310
 — s. Kammtzner, E.
 — s. Schweckendiek, A.
 — s. Zur Nedden, O.
 Rich. II.: (Arden Sh.) 1
 — (First Folio Text w. Quarto Var.)
 12
 — (Matriculation Sh.; ed. A. F. Watt
 and G. E. Hollingworth) 16
 — (Scribner's Ed.; ed. O. J. Campbell)
 26
 — (ed. W. Winter) 315
 — s. Albright, E. M.
 — s. Clarke, M. V. and V. H. Gal-
 braith
 — s. Harrison, G. B.
 Rich. III.: (Arden Sh.) 1
 — (College Sh.) 8
 — (First Folio Text w. Quarto Var.)
 12
 — (Collection Sh.; ed. J. Delcourt)
 [frz.] 37

- T. G. of V.: s. Harrison, T. B.
 — s. Tannenbaum, S. A.
 T. N. K.: s. Bradley, A. C.
 V. and A.: (publ. Minton) 409
 — (publ. Covici) 412
 — (publ. Dial Press) 410
 — (publ. Raven Press) 411
 — s. Forrest, H. T. S.
 — s. Parsons, J. D.
 W. T.: (The New Sh.) 19
 — s. Cuninghame, H.
 — s. Preißig, E.
 Abbott, C. D.: (Stauffer; Rez.) 895
 Abercrombie, L.: Liberty of interpreting 417
 Acheson, A.: Sh., Chapman and S. T. M. 338
 Adams, J. Q.: Sh. Memorial for Amer. 418
 — — — (ed.) s. Macb. 226
 Adamson, J. W.: Literacy in Engl., 15th and 16th cent. 419
 Adler, M.: Jews in Engl. 264
 Albright, E. M.: Sh.'s Rich. II., Haywards history of Hen. IV. ... 316
 — — — (Wilson; Rez.) 405
 Alexander, P.: *Sh.'s Henr. VI. and Rich. III. 165 u. 324
 — — Sh.'s Henr. VIII. 174
 — — (*Fort; Rez.) 358
 — — (Lyon; Rez.) 124
 — — (*M. Ado; Parall. Pass. Ed.; Rez.) 23
 — — (Quinton, Rez.) 813
 — — (*Ramello; Rez.) 129
 Allan, P. M.: (Cunningham; Rez.) 415
 Allen, J. W.: Political thought in 16th cent. 420
 Allen, P.: Edw. de Vere as Sh. 421
 — — Oxford-Sh. case corroborate 422
 — — *Sh. and Chapman as topical dramatists 423
 — — *Sh., Jonson and Wilkins 424
 — — Sir Toby is Lord Buckhurst 398
 Alvor, P.: Eine neue Sh.-Biogr. 425
 — — Sh. Frage und Ben Jonson 426
 Anderson, R. L.: *Eliz-n psychology 427
 Andrews, A. L.: (*Studies; Rez.) 906
 Angeli, D.: Sh., la passione della sua vita 428
 — — (ed.) s. C. of Err. [ital.] 72
 — — (ed.) s. Hen. VIII. [ital.] 173
 Annual Bibliography 429
 Anstice, E. H.: Engl. renaiss. 430
 Ardagh, J.: Sh. in the abbey 431
 Arensburg, W. C.: Sh-n mystery 432
 Arnold, R. F.: (*Eckhardt; Rez.) 557
 — — — (*Fouquet; Rez.) 378
 Arns, K.: Engl. Lit. im Grundr. 433
 — — (*Aronstein; Rez.) 435
 — — (*Gundolf; Rez.) 614
 — — (*Sonn.; ed. Hauer; Rez. 358
 — — (*Wolff; Rez.) 956
 Aronstein, Ph.: Englandertum u. engl. Sprache 434
 — — Engl. Renaissancedrama 435
 — — Selections fr. Engl. poetry 436
 — — Sh.'s Persönlichkeit 437
 — — (ed.) s. *Sh.'s Romerdr. 54
 — — (*Sack; Rez.) 836
 Aylwin, B.: «Unpealed» 219
 B., P. B. G.: Ben Jonson to Drummond 438
 Bab, J.: Theater i. Licht d. Soziolog. 439
 Babcock, R. W.: Alterations of Sh.'s plays 440
 — — — Influence of Sh. criticism 444
 — — — Saints' oaths in Sh. 445
 — — — Sh. idolatry 443
 — — — Sh.'s learning 441
 — — — Voltaire's criticism of Sh. 442
 Baconiana, American 446
 Baconiana, Deutsche 447
 Bahr, H.: Strohmann Sh. 448
 Bailey, J.: Shakespeare 449
 Bailey, M.: Thrust at the fat knight 148
 Baker, A. E.: Sh. dictionary 450
 Baker, E. A.: History of Engl. novel 451
 — — — (*Lee; Rez.) 723
 Baker, H. K.: (Ardagh; Rez.) 431
 — — — (Power; Rez.) 804
 Baker, H. T.: «Wide sea of wax» 384
 Bald, R. C.: Addition of S. T. M. 339
 Baldwin, T. W.: Kemp not Falstaff 454
 — — — Revelsbooks 452
 — — — Sh. adapts a hang. 73
 — — — Sh-n company 453
 — — — (*Brandl; Rez.) 431
 — — — (Hotson; Rez.) 653
 — — — (*Tannenbaum; Rez.) 913
 Barnard, E. A. B.: Links with Sh. 455
 Barnay, P.: Rich. III's Bühnenbearb. 325
 Barnstorff-Frame, B.: (ed.) s. Sonn. [dts.] 354
 Barrington-Ward, J. G.: (Mackail; Rez.) 402
 Barry, E. F.: Avenues to Sh. 456
 Barton, D. P.: *Sh. and law 457
 Baskerville, Ch. R.: *Eliz-n jig 458
 Bather, F. A.: (Mackail; Rez.) 402
 Baugh, A. C.: Amer. bibliogr. II. Engl. lg. and lit. 459

- Baumgarten, O.: Geist des engl. Volk. 460
 — — (*Schücking; Rez.) 851
 Baxter, F. W.: (ed.) s. Hazlitt 634
 Bayly, E.: (ed.) s. J. C. 186
 Beckmann: (Campbell; Rez.) 504
 — (*Schaubert; Rez.) 131
 — (*Willoughby; Rez.) 949
 Behler-Hagen, M.: (Arns; Rez.) 433
 Behrens, F.: (ed.) s. Lamb 709
 Belloc, H.: History of Engl. 461
 Bémont, Ch.: (*Connes; Rez.) 527
 — — (*Harrison; Rez.) 625
 Benn, G.: Problem. d. Dichterisch. 462
 Bergdal, E.: Hamlets Name 100
 Berthelot, R.: Sagesse de Sh. and Goethe 463
 Bertin, G. E.: Sh. et la France 464
 Beuscher, E.: Gesangseinlag. d. engl. Mysterien 465
 Beza, M.: Sh. in Roumania 466
 Birkhead, H.: Schism in Engl. 175
 Birrell, F.: Greet's Company in 1 Q of Haml. 101
 Black, A. B. and R. M. Smith: Sh. allusions and parall. 467
 Black, E. C.: Introd. to Sh. 468
 Blackman, E.: (*Studies; Rez.) 906
 Blamar, J.: Sh-n quotations 39
 Blankenagel, J. C.: (Corssen; Rez.) 529
 Blomberg, A. M. von: True Sh. 469
 Bloom, J. H.: Folklore . . . in Sh. land 470
 Bluett, A. F.: «To cast beyond ourselves» 102
 Blume, F.: (ed.) s. *M. N. D. 233
 — — (ed.) s. T. N. 395
 Blunden, E.: *Sh.'s significances 471
 — — (Knight; Rez.) 695
 Boas, F. S.: (Coleridge, Rez.) 524
 — — (ed.) s. Year's Work 960
 Bodde, D.: Sh. and Ireland forg. 472
 Bolte, J.: Schauspiele a. Heidelb. Hof 473
 Bolwell, R. G.: Renaissance 474
 Bond, R. W.: Lucian and Boiardo in T. of A. 385
 Bone, G.: Clue of pronunc. 103
 Boornstein, C. H. Y.: (ed.) s. Haml. [hebr.] 99
 Borchardt, H. H.: Theater u. bild. Kunst 475
 Boreke, C. W. von: (ed.) s. J. C. [dts.] 190
 Börne, L.: Jude Shylock 265
 Bornscheuer, W.: Doppeldeutigkeit bei Sh. 476
 Bostock, J. K.: Ausg. Haml. von W. Gay 104
 Boswell, E.: At the sign of Porpentine 74
 — — (ed.) s. Records 818
 — — (*Lawrence; Rez.) 721
 Böttger, H.: Engl. drama 477
 Bouton, J.: (ed.) s. Scenes from Sh. 46
 Boyd, J.: (Pienaar; Rez.) 797
 Bradby, G. F.: *Problems of Haml. 105
 — — *Studies in Sh. 478
 Bradley, A. C.: A miscellany 76
 — — — Sh-n tragedy 479
 Brandl, A.: [Bericht über Sh. Ass. of Japan] 482
 — — Lehre vom dichter. Erleb. 480
 — — *Shakespeare 481
 — — (Annual Bibliogr.; Rez.) 429
 — — (Bull. of Sh. Ass. of Jap.; Rez.) 494
 — — (Dutt; Rez.) 108
 — — (Hamer; Rez.) 617
 — — (*Lee; Rez.) 723
 — — (Olivero; Rez.) 790
 — — (Richter; Rez.) 824
 — — (Schirmer; Rez.) 843
 — — (*Sh. Jahrbuch; Rez.) 863
 — — (Tannenbaum; Rez.) 910
 — — (Türk; Rez.) 136
 — — (Widmann; Rez.) 143
 — — (Woermann; Rez.) 958
 Brauer, E.: M. for M. 244
 Bréal, A.: (ed.) s. Goethe [frz.] 603
 Brewer, J. W.: Sh.'s infl. on Scott 483
 Bridgewater, H.: Miss. histor. plays of Sh. 484
 Brie, F.: (ed.) s. Works, Ernst Ludwig Presse 10
 — — (Ebisch; Rez.) 556
 — — (Schirmer; Rez.) 843
 *Britannica, Forster Festschrift 485
 Brock, H. J.: Sh., a drama to be told 486
 Brodribb, C. W.: Ben Gunn and Caliban 377
 Bronson, B. H.: Gadshill «Our Setter» 149
 Brooke, St. A.: Ten plays of Sh. 487
 Brooke, T.: Sh.'s study in cult. 488
 — — (ed.) s. Sonn. 349
 — — (*Alexander; Rez.) 165 u. 324
 — — (Butler; Rez.) 499
 — — (*Harrison; Rez.) 625
 — — (Hotson; Rez.) 653
 — — (*Lee; Rez.) 723
 — — (*Tannenbaum; Rez.) 913
 — — (Türk; Rez.) 136
 — — (*Works, The New Sh.; Rez.) 19
 Brooks, E. St. J.: (Ransford; Rez.) 815

- Broughton, L. N.: (ed.) s. Ann. Bibliogr. 429
- Brown, H.: Divine drama 300
— — Sh. and Spinoza 489
- Brown, J.: (*Allen; Rez.) 423
- Brues, O.: Hebbel u. Sh. 490
- Bruggencate, K. ten: (ed.) s. M. of V. 254
- Brulé, A.: (*Blunden; Rez.) 471
— — (*Bradby; Rez.) 478
— — (Fréjaville; Rez.) 584
— — (J. C., ed. Helsztynski; Rez.) 194
— — (*Oliphant; Rez.) 787
— — (*Somerville; Rez.) 885
- Brunner, K.: (*Aronstein; Rez.) 435
— — (*Brandl; Rez.) 481
— — (*Studies; Rez.) 906
— — (Türk; Rez.) 136
- Bryan, J. J.: Philosophy of Engl. Lit. 491
- Buchheit, G.: Sh. Mythos — Sh. Kritik 492
- Budd, F. E.: Rouillet and Whetstone 493
- Bulletin of the Sh. Ass. of Japan 494
- Bundy, M. W.: Bacon's opinion of poetry 496
— — — — — Invention and imagination 495
- Bunn, L. H.: Theatre of Aeschylus and Sh. 497
- Burchardt, C.: (ed.) s. Works [norw.] 35
- Burdett, O.: (Campbell; Rez.) 503
- Bush, D.: Hero and Leander 329
— — Pyramus and Thisbe 285 u. 387
— — (Stoll; Rez.) 898
- Bushnell, N. S.: Histor. background of Engl. Lit. 498
- Butler, P.: Materials for life of Sh. 499
- Buxton, C. R.: Comedies of Sh. 500
- Byrne, M. St. C.: Classical Coriolanus 77
— — — — — (*Harrison; Rez.) 625
— — — — — (Knight; Rez.) 695
— — — — — (*Thorpe; Rez.) 932
- Calish, E. N.: The Jew in Engl. lit. 266
- Camden, C.: Chancer and Eliz-n astrol. 501
- Campbell, K.: Anthology of Engl. poetry 502
- Campbell, L. B.: Sh.'s tragic heroes 503
— — — Theories of revenge 504
- Campbell, O. J.: (ed.) s. A. and C. 26
— — — (ed.) s. A. Y. L. I. 26
— — — (ed.) s. Oth. 26
— — — (ed.) s. Rich. II. 26
- Carenco, L.: (ed.) s. Récits de Sh. 45
- Carmer, C.: Sh. on the profess. stage 505
— — (Thorndike; Rez.) 930
- Cartellieri, O.: (*Platter; Rez.) 799
- Carter, Th.: (ed.) s. Sh.'s koningsdram. 53
— — (ed.) s. Stories from Sh. 57
- Carver, P. L.: „Out of Heaven's . . .” 209
- Castelain, M.: (ed.) s. Cymb. [frz.] 83
- Cazamian, L.: (Kingsmill; Rez.) 686
— — (Quiller-Couch; Rez.) 812
— — (Rich. III. [frz.]; Rez.) 87
- Chaffurin, L.: (ed.) s. Lamb 706
- Chamard, H.: Tragéd. de la Renaiss. 506
- Chamberlin, F.: Hen. VIII. 176
- Chambers, E. K.: William Sh. 507
— — — (ed.) s. M. N. D. 2
- Chambers, R. W.: Sequences of thought in Sh. and S. T. M. 340
— — — (ed.) s. Ker 680
— — — (*Britannica; Rez.) 485
- Chambrun, s. Longworth-Chambrun
- Chapman, J. J.: Glance tow. Sh. 508
- Charlton, H. B.: Romanticism in Sh.'s comed. 509
— — — *Sh., politics and politicians 510
— — — Sh.'s recoil from romant. 511
- Check list of English books 1475—1640 512
- Chesterton, G. K.: On Sh. 513
— — — Sh. and Shaw 514
— — — Shaw and Sh. 515
— — — (ed.) s. Lear 205
- Chew, S. C.: (*Spurgeon; Rez.) 888
- Choisy, F.: (ed.) s. Keser [frz.] 688
- Chubb, P.: Ethic. challenge of Sh. 516
- Cian, V.: (A. Y. L. J., ed. Gargano; Rez.) 64
- Clair, W. St.: (Thaler; Rez.) 921
- Clarence, L.: Sonnets d'Anglet. 357
- Clark, C.: Eternal Sh. 517
— — — Hen. VIII. 177
— — — Sh. and science 518
— — — Sh. and the supernatural 519
- Clark, E. G.: Sh.'s theatric. assoc. 520
- Clark, E. T.: Sh.'s plays, order of writing 521
— — — Hidden allus. in Sh.'s plays 521
- Clark, K.: Alberti and Sh. 106
- Clark, W. G.: (ed.) s. Works 30
- Clarke, F.: (Allen; Rez.) 421
- Clarke, M. V. and V. H. Galbraith: Deposition of Rich. II. 317
- Clemen, O.: (Hauser; Rez.) 631
- Coates, J. A. H.: (Rendall; Rez.) 216
- Cohen, H.: Seven ages of man 67

- Coldicott, A. C.: (Cunningham; Rez.) 415
 Cole, G. W.: Bibliogr. of Engl. Lit. 522
 Coleridge, S. T.: Lectures on Sh. 523
 — — — Sh-n criticism 524
 Collins, A. J. F.: (ed.) s. Hen. V. 16
 Collins, D. C.: «Exhalations» 195
 Collins, F.: Tudor halls and publ. theatr. 525
 Colton, A.: (Rylands; Rez.) 835
 Comedy of fancy and Musset 68 u. 399
 Conklin, W. T.: Sh., Cor. and Essex 78
 — — — Sh.'s use of Elyot 526
 Connes, G.: Le mystère Sh-n. 527
 — — — Sh. mystery 527
 — — — (Clark; Rez.) 521
 — — — (Landau; Rez.) 712
 — — — (Rendall; Rez.) 820
 — — — (Rendall; Rez.) 361
 — — — (Standen; Rez.) 894
 Constantin-Weyer, M.: William Sh. 528
 Conway, E.: (Smith; Rez.) 888
 Corner, H. G.: (*Fripp; Rez.) 585
 Corssen, M.: Kleist und Sh. 529
 Cournos, J.: Shylock's choice 267
 Courtney, J. E.: (Forrest; Rez.) 413
 — — — (Knight; Rez.) 695
 Cowl, R. P.: (ed.) s. 1 Hen. IV. 3
 — — — King Hen. IV. 150
 Craig, H.: Recent lit. of the Engl. Ren. 1929; 1930 530
 — — — Recent Sh. scholarship 531
 — — — Sh. and Wilson's «Arte of Rhetorique» 532
 — — — (Chambers; Rez.) 507
 — — — (ed.) s. Works 32
 Crawford, D. H.: (Mackail; Rez.) 402
 Creed, J. M.: Sh. and Cooke 533
 Croce, B.: Tragedia del cinquecento 534
 Crofts, J.: Falstaff's march to Br. 151
 Crosse, G.: «The New Variorum Sh.» 21
 Cruse, A.: Engl. lit. 536
 — — — Golden road in Engl. lit. 535
 Cuningham, H.: «Heat an acre» 415
 — — — 2 Hen. IV. 152
 — — — Sh. and legal procedure 153
 — — — «Skaines Mates» 330
 — — — Two emendations 59
 — — — (*A. W., The New Sh.; Rez.) 19
 Dabney, E. and C. M. Wise: Dramatic costume 537
 Dam, B. A. P. van: Sh. problems 166 u. 326
 Danchin, F. C.: (*Alexander; Rez.) 165 u. 324
 Danchin, F. O.: (*Allen; Rez.) 423
 — — — (Mackail; Rez.) 740
 — — — (T. N., The New Sh.; Rez.) 19
 — — — (*A. W., The New Sh.; Rez.) 19
 Darbishire, H.: (*Spurgeon; Rez.) 888
 Dark, R.: Sh. and that crush 538
 Darton, F. J. H.: (ed.) s. Works, Banks. Act. Ed. 6
 Davis, B. E. C.: (*Scripture; Rez.) 855
 Davis, S.: (ed.) s. Sh. retold 52
 Davis, T. L.: Sanity of Hamlet 107
 Davis, W. St.: Life in Eliz-n days 539
 Davray, H. D.: (Works; Rez.) 11
 Deane, C. V.: Dramat. theory. . . 540
 Decker, El.: (*Jubilee in honour of Sh.; Rez.) 671
 — — — (*Kuhl; Rez.) 296
 — — — (Lavater; Rez.) 716
 — — — (Sh. studies; Rez.) 868
 Deetjen, W.: (ed.) s. Widmann 143
 Degenhardt, A.: (ed.) s. Lear 206
 — — — (ed.) s. R. and J. 327
 Degenhardt-Macdonald, J.: (ed.) s. Lear 206
 — — — (ed.) s. R. and J. 327
 De Haven, E. M.: Sheik of Venice 268
 De la Mare: (ed.) s. Sonn. 349
 Delany, M. A.: (ed.) s. Lamb 706
 Delatte, F.: (*Allen; Rez.) 423
 — — — (*Eckhardt; Rez.) 557
 — — — (*Gundolf; Rez.) 614
 — — — (*Works, New Var. Ed.; Rez.) 21
 Delcourt, J.: (ed.) s. Rich. III. [frz.] 37
 Denkinger, M.: Du Bellay and Sh. 541
 Derocquigny, J.: «Danger» dans Sh. 154
 — — — «Entreaty» en Cor. 79
 — — — (ed.) s. Oth. [frz.] 37
 Digeon, A.: (Thorndike; Rez.) 930
 Dill, L.: 15 Minut. Sh. 542
 Dobrée, B.: (Chambers; Rez.) 507
 — — — (Knight; Rez.) 695
 — — — (*Lee; Rez.) 723
 — — — (Robertson; Rez.) 829
 — — — (*Somerville; Rez.) 885
 Document conc. Sh.'s garden 543
 Dodd, A.: Poems of Bacon 544
 Dodd, W.: (ed.) s. Sh. anthology 49
 Dodds, M. H.: (Lawrence; Rez.) 121
 Domann, W.: (Lamb; Rez.) 707
 Donovan, D. J.: (ed.) s. T. of Sh. 29
 Doran, M.: *Hen. VI, P. 2 u. 3 167
 — — — Relation of Q to Fol. 545
 — — — Text of Lear 210
 Dörner, A.: Sh.'s Katholizis. 546
 Dottin, P.: Trad. de Sh. 547

- Douglas, M. W.: Earl of Oxf. as Sh. 548
 Dowling, M.: Hayward's life of Hen. IV 155
 Draat, P. F. van: (Tempest; Rez.) 919
 Draber, M.: (ed.) s. Student's Sh. 58
 Draper, J. W.: Capt. Gen. Othello 301
 — — — Honest Jago 302
 — — — Poor trash of Venice 303
 Drews, W.: Dts. Aufführ. des Lear 211
 Dubeux, A.: Traduct. frç. de Sh. 549
 Duffin, H. C.: (ed.) s. T. N. 16
 Dukes, A.: Sh.'s clowns 550
 Durham, W. H.: M. for M. as meas. for critics 245
 — — — (Knight; Rez.) 695
 — — — (*Spencer; Rez.) 887
 Dürr, J.: Vaterlandsliebe Sh's 551
 Dutt, S.: Sh.'s Haml. 108
 Dyboski, R.: O Anglij . . . 552
 — — — William Sh. 553
 E. B.: A Falstaff opera 156
 Eagle, R.: Sh., new views 554
 Easley, E. S.: Love from Sh. 40
 Eaton, W. P.: Drama in England 555
 Ebisch, W. and L. L. Schücking: Sh. bibliogr. 556
 Eckhardt, E.: *Engl. Drama d. Reform u. d. Hochrenaiss. 557
 — — Engl. Drama d. Spätrenaiss. 558
 — — (*Alexander; Rez.) 165 u. 324
 — — (Alvor; Rez.) 425 u. 426
 — — (*Baldwin; Rez.) 453
 — — (Blomberg; Rez.) 469
 — — (Campbell; Rez.) 503
 — — (*Michels; Rez.) 763
 — — (*Michelson; Rez.) 274
 — — (*Morsbach; Rez.) 771
 — — (Stoll; Rez.) 893
 — — (*Tannenbaum; Rez.) 344
 — — (*Thorp; Rez.) 982
 — — (Wanschura; Rez.) 367
 Eichler, A.: (*Eckhardt; Rez.) 557
 — — (Eckhardt; Rez.) 558
 — — (*M. Ado, ed. Kroepelin; Rez.) 294
 — — (*Sh. Jahrbuch) 863
 — — (Sh. Jahrbuch) 864
 Ellehaug, N.: Sources . . . in J. C. 61 u. 196
 Elliott, G. R.: (*Spurgeon; Rez.) 888
 Emperor, J. B.: Catullian influence . . . 559
 Engel, E.: Engl. Lit. 560
 Entwistle, A. R.: (ed.) s. Sh. as poet 50
 Erskine, J.: Eliz-n lyric 561
 Erskine of Marr, R.: Macb. 235
 Esdaile, A.: Sources of Engl. lit. 562
 Essad Bey: Urhamlet 109
 Esswein, H.: Sh.-Kuriosa 563
 — — Ein vergess. Sh.-Buch 564
 Ewen, C. L.E.: Shakespeares in Buckinghamsh. 565
 Ewig, W.: (ed.) s. Haml. [dts.] 93
 — — (ed.) s. J. C. [dts.] 191
 — — (ed.) s. Macb. [dts.] 232
 — — (ed.) s. M. of V. [dts.] 262
 — — (ed.) s. Rich. III. [dts.] 322
 F., H.: Ben Jonson to Drummond 566
 Faggi, A.: Ediz. ital. di Sh. 567
 Farjeon, H.: (ed.) s. Works 12
 Farnam, H. W.: Sh.'s economics 568
 Farnham, W.: (*Oliphant; Rez.) 787
 — — Sh. and Marlowe 569
 Farrand, M.: (ed.) s. Haml. 86
 — — M. L. Source for M. N. D. 286
 Febvre, L.: (Hauser; Rez.) 631
 Feehan, M. A.: (ed.) s. Lear 207
 — — (ed.) s. M. of V. 260
 Feelay, J. M.: Sh-n cypher in 1 Fol. 570
 Fehr, B.: s. Keller, W.
 Feldkeller, P.: Sh.'s Pucella 168
 Fenton, D.: Extra-dramatic moment 571
 Ferrando, G.: Sh. in Italy 572
 Ferval, C.: Private life of Cleopatra 62
 Fey, E.: Calderon und Sh. 573
 Fiedler, F.: (Mezger; Rez.) 762
 — — (*Ramello; Rez.) 129
 First steps in Sh., ed. J. D. Wilson 41
 Fischer, E. K.: Sh., der Mensch 574
 Fischer, W.: (Annual bibliogr.; Rez.) 429
 — — (*Aronstein; Rez.) 485
 — — (Ebisch; Rez.) 556
 — — (*Handbuch; Rez.) 619
 — — (*Schutt; Rez.) 854
 — — (Year's Work; Rez.) 960
 Fisher, A. Y.: Sh.'s prose 575
 Fitzgibbon, H. M.: Instruments in Eliz-n drama 576
 Fitzpatrick, B.: Frail Anne Boleyn 178
 Flasdieck, H. M.: (*Praz; Rez.) 805
 — — (Annual Bibliogr.; Rez.) 429
 Fleischhauer, E.: D. Sh.-Dichter-Jurist 577
 Florian, A. R.: (ed.) s. Works 33
 Flörke, H.: Weib in der Renaiss. 578
 Folger, H. C. and Sh.-Library 579
 Follett, W.: (Kingsmill; Rez.) 686
 Foote, G. W.: Shakespeare 580
 Foras: Bodleian 1 Fol. 581
 Forrest, H. T. S.: V. and A. 413
 Förster, M.: Sh. ein Fachjurist 582
 Forsythe, R. S.: (*Tannenbaum; Rez.) 844
 Fort, J. A.: *Time scheme for Sonn. 358

- Fort, J. A.: (*Smart; Rez.) 878
 Fouquet, K.: *Ayrer's Sidea, Sh.'s Tempest . . . 378
 Fragmente der Rede des Antonius 197
 Franz, W.: (*Aronstein; Rez.) 485
 Fredén, G.: Théâtre anglais en Allem. 583
 Freeman, J.: (*Spurgeon; Rez.) 888
 Fréjaville, G.: Travestis de Sh. 584
 French, Ch. W.: (ed.) s. Macb. 227
 Freund, M.: (Leube; Rez.) 727
 — (*Schucking; Rez.) 851
 Fripp, E. J.: *Sh.'s haunts near Str. 585
 — — — Sh. studies 586
 — — — (ed.) s. Minutes 765
 Fuji, A.: Sh-n performances 587
 Fulton, M. G.: Charl. Lamb. 588
 — — — (ed.) s. Works 8
 Furness, H. H.: (ed.) s. *Works 21
 Gaedick, W.: *Der weise Narr 589
 Gaehde, Chr.: Sh. u. seine Zeit 590
 — — (ed.) s. Works [dts.] 84
 Galbraith, V. H. s. Clarke, M. V.
 Galdemar, A.: Joan of Arc and Sh. 169
 Galland, R.: (ed.) s. M. for M. [frz.] 37
 — (*Bailey; Rez.) 449
 Gargano, G. S.: (ed.) s. A. Y. L. J. [engl. u. ital.] 64
 — — — (ed.) s. Macb. [ital.] 234
 — — — (ed.) s. M. of V. [engl. u. ital.] 255
 — — — (*Ramello; Rez.) 129
 Garmonsway, G. N.: (*Holmes; Rez.) 650
 — — — (*Michels; Rez.) 763
 — — — (Spurgeon; Rez.) 889
 Garnier, Ch. M.: (ed.) s. J. C. 37
 — — — (*Constantin-Weyer; Rez.) 528
 Gary, F.: Integration of Sh. 591
 — — (Kolbe; Rez.) 696
 — — (Spurgeon; Rez.) 889
 Gateway, A. to Sh.; ed. Jacobs 42
 — — — ed. Sternbeck 48
 Geldner, H.: (ed.) s. M. of V. 256
 Genouy, H.: Élément pastoral d. Sh. 592
 — — J. C. 198
 George, St.: (ed.) s. Sonn. [dts.] 355
 Gerrard, E. A.: Eliz-n drama 598
 Gerwig, G. W.: Sh.'s ideals of womanhood 594
 Ghosch, P. C.: «Comus» and M. for M. 246
 Gide, A.: (ed.) s. Haml. [frz.] 96
 Gill, E. M.: Plot-structure of C. of Err. 75
 Gillet, L.: Shakespeare 595
 — — Shakespeare 596
 Gillet, L.: Sh. et les poètes romant. 597
 — — (*Gundolf; Rez.) 614
 Gilliat, Edw.: Daring deeds of Eliz-n heroes 598
 Gilman, M.: Othello in France 304
 Giordano-Orsini, G. N.: Primi drammi di Sh. 599
 Glóde, O.: (*M. N. D.; Rez.) 283
 — — (*Sh.'s Romerdram.; Rez.) 54
 Glunz, H.: (*Eckhardt; Rez.) 557
 — — (Eckhardt; Rez.) 558
 — — (*Michels; Rez.) 763
 Goldblatt, H.: Sh. Physiognomiker 600
 Goldsworthy, W. L.: Ben Jonson and 1 Fol. 601
 Gollancz, J.: Allegory . . . in Sh. 269
 — — (ed.) s. Works 80
 Gordon, G.: Sh.'s English 602
 Goethe, [J. W. von]: Sh. à n'en plus finir 603
 Goetz, H.: (Leube; Rez.) 727
 Goetze, A.: (*Fouquet; Rez.) 378
 — — (*Platter; Rez.) 799
 Gourvitch, J.: (*Scott; Rez.) 362
 Grant, A. J.: (Allen; Rez.) 421
 Granville-Barker, H.: Prefaces to Sh. 604
 Gray, A.: *How Sh. purged Jonson 605
 — — (Crofts; Rez.) 151
 Gray, Ch. H.: Theatrical criticism 606
 Gray, H. D.: Chronology of Sh.'s plays 607
 — — — Schoolmaster Sh. 400
 — — — William Kemp 608
 — — — (ed.) s. *Works 23
 — — — (*Ramello; Rez.) 129
 Gray, J. McR.: (ed.) s. Short scenes fr. Sh. 55
 Greg, W. W.: Documents from Eliz-n playhouses 609
 — — — «Macbeth» 236
 — — — Plus or minus for Haml. 110
 — — — *Principles of emendat. in Sh. 610
 — — — «T. Goodal» in S. T. M. 341
 — — — (ed.) s. Lodge 69
 — — — (ed.) s. Records 818
 — — — (*Nunzezer; Rez.) 786
 — — — (*Ramello; Rez.) 129
 Griggs, E. H.: History plays . . . of Sh. 611
 Grindon, R. E.: Sh. and his plays 612
 Grolmann, A. von: (Corssen; Rez.) 529
 — — — (*Eckhardt; Rez.) 557
 — — — (*Gundolf; Rez.) 614
 Groom, B.: Liter. history of Engl. 613
 Groot, A. W. de: (*Scripture; Rez.) 855
 Groth, E.: Sh.'s «Feuriges Rad» 967
 — — (*Sonn., ed. Hauer; Rez.) 853

- Groth, E.: (Wanschura; Rez.) 367
 Gundolf, F.: Caesar und Brutus 199
 — — *Sh., Wesen u. Werk 614
 Haag, K.: Geisterschlacht um Ham.
 111
 Hadow, W. H.: Collect. essays 305
 Hadsell, S. R.: (ed.) s. T. N. 396
 Hague, R.: (*Wilson; Rez.) 951
 Haines, C. R.: A Sh. allusion 615
 — — — (Manwaring; Rez.) 748
 Hall, E. V.: Will's from Sh.'s town 616
 Hamel, A.: (*Michels; Rez.) 763
 Hamel, A. G. van: (Mezger; Rez.) 762
 Hamer, E.: Metres of Engl. poetry 617
 Hamilton, C.: Sh. and Craig 618
 Hammerton, J. A.: (ed.) s. History 648
 Hampden, J.: (ed.) s. Haml. 87
 — — — (ed.) s. Temp. 375
 Handbuch d. Englkdunde 619
 — — — 2. Aufl., Bd. 1 620
 Hannigan, J. E.: «Mr.» Sh. 621
 Harris, F.: *Sh., der Mensch 622
 Harris, M. D.: «Mutines of Jerus.» 181
 Harrison, G. B.: *Eliz-n Journ. 625
 — — — Second Eliz-n Journ. 626
 — — — Eliz-n England 623
 — — — *England in Sh.'s day 624
 — — — Shakespeare 627
 — — — Sh., Essex and Rich. II. 318
 — — — Sh.'s topic. signif. 182
 — — — (ed.) s. Sh. Ass. Facs. 861
 — — — (ed.) s. Works 20
 — — — (ed.) s. A. Y. L. J. 65
 — — — (*Alexander; Rez.) 165 u.
 324
 — — — (*Allen; Rez.) 423
 — — — (*Allen; Rez.) 424
 — — — (*Bailey; Rez.) 449
 — — — (*Barton; Rez.) 457
 — — — (*Baskerville; Rez.) 458
 — — — (*Blunden; Rez.) 471
 — — — (*Bradby; Rez.) 478
 — — — (Connes; Rez.) 527
 — — — (Ebisch; Rez.) 556
 — — — (*Fort; Rez.) 358
 — — — (Fripp; Rez.) 586
 — — — (Granville-Barker; Rez.) 604
 — — — (Knight; Rez.) 695
 — — — (*Lee; Rez.) 723
 — — — (*Nungezer; Rez.) 786
 — — — (Robertson; Rez.) 829
 — — — (*Somerville; Rez.) 885
 — — — (Songs, ed. Brooke; Rez.)
 349
 — — — (*Thaler; Rez.) 926
 — — — (T. N., ed. New Sh.; Rez.) 19
 Harrison, J. S.: Platonism in Engl.
 poetry 628
 Harrison, T. B.: Sh. and Montemayor
 237
 Hartl, E.: Sh. Bibliogr. 629
 Hartman, H.: Prince Hal 162
 Hasenclever, A.: (*Schücking; Rez.)
 851
 Hasenclever, M.: Engl. Dichtung 630
 Hauer, K.: (ed.) s. *Sonn. [dts.] 353
 Hauptmann, G.: (ed.) s. Haml. [dts.]
 94
 Hauser, H.: Modernité du 16e s. 631
 Hauser, O.: (ed.) s. Sonn. [dts.] 356
 Hay, H. H.: As Sh. was 632
 Hayes, G. R.: Musical instr. 633
 Hazlitt, W.: Lectures on Engl. poets
 634
 Headlam, C.: (Lawrence; Rez.) 122
 Hearn, L.: Lectures on Sh. 635
 Hecht, H.: Gundolfs Sh. 636
 — — — Wege zu Sh. 637
 — — — (*Gundolf; Rez.) 614
 Hedbavny, J.: (*Popović; Rez.) 801
 — — — (*Sh. Jahrbuch; Rez.) 863
 Heffner, R.: Sh., Hayward a. Essex
 319 u. 963
 Heidelberger, G.: Hofmannsthal u. Sh.
 638
 Heine, H.: Über Sh. 639
 Heinrich, F.: (ed.) s. J. C. [dts.] 192
 Helsztýnski, St.: (ed.) s. J. C. [poln.]
 194
 — — — (*Dyboski; Rez.) 552
 — — — (*Dyboski; Rez.) 553
 Heltzel, V. B.: (Kelso; Rez.) 678
 Henneke, A.: Sh.'s engl. Könige 640
 Herford, C.: (ed.); s. Works 1
 Herford, C. H.: Recent Sh. investig.
 641
 — — — (ed.) s. Year's Work 960
 Herrmann, H.: (*Gundolf; Rez.) 614
 Herzheimer, K.: Sh. u. Hautkrank-
 heiten 642
 Herzberg, M. J.: (ed.) s. J. C. 187
 Herzfeld, G.: Sh. tut Not 643
 Heynen, W.: Sh. VII. 644
 Hille, G.: Londoner Theaterbaut. 645
 — — — Tieck-Sempers Fortuna Th. 646
 Hinchman, W. S.: (ed.) s. Macb. 223
 Hintze, H.: National. Gedank. i. d.
 Renaiss. 647
 History, Universal: Renaiss. 648
 Hittmair, R.: (Ebisch; Rez.) 556
 Hodgson, G.: Macb. and witchcraft
 237
 Hofmiller, J.: Jüdische Bräuche 270
 Hohlenberg, J.: Haml. 112
 Holland, C.: Sh.'s country 649
 Hollingworth, G. E.: (ed.) s. Hen. V. 16
 — — — (ed.) s. Hen. VIII 29
 — — — (ed.) s. M. N. D. 16
 — — — (ed.) s. Rich. II 16
 — — — (ed.) s. T. N. 16

- Holmes, E.: *Aspects of Eliz-n imag. 650
- Holst, A. R.: Sh. ontmand 651
- — — (ed.) s. Rich. III [holl.] 323
- Holthausen, J.: (*Britannica; Rez.) 485
- — (*Studies; Rez.) 906
- Holzknicht, K. J.: Book titles fr. Sh. 652
- Honda, K.: R. and J. 331
- Hostos, E. M. de: Haml. 113
- Hotson, L.: A Sh. discovery 654
- — Sh. versus Shallow 653
- Howard, E. J.: Eliz-n punctuat. 655
- Howe, M. L.: Note on M. N. D. 288
- Hughes, E.: (*Harrison; Rez.) 624
- — (*Harrison; Rez.) 625
- Hummel, F.: Sh. als Schullekt. 656
- — (ed.) s. Sh. Reader 867
- Hunter, M.: Politics . . . in J. C. 200
- — (Mackail; Rez.) 402
- — (*Sh. Ass.; Rez.) 859
- Hunter, Sir M.: Spirit. val. in Sh. 657
- Huscher, G.: *Engl. Naturgef. 658
- Hüsges, H.: (ed.) s. M. of V. 257
- Hutton, J.: Honorificab. 220
- Jacobs, A. R.: (ed.) s. Gateway to Sh. 42
- Jackson, A.: Rowe's ed. of Sh. 659
- Jackson, Sir B.: Sh. im Sakko 114
- Jacob, C. F.: «He was not of an age» 660
- Jacob, E. F.: Renaissance 661
- Jaggard, W.: Allusion to Sh. 662
- James, C.: (ed.) s. Shorter Sh. 56
- Jantzen, H.: Neue Sh.-Literat. 663
- — (Corssen; Rez.) 529
- — (Emperor; Rez.) 559
- — (*Fouquet; Rez.) 378
- — (*Gundolf; Rez.) 614
- — (*Huscher; Rez.) 658
- — (Isaacsen; Rez.) 670
- — (*Ramello; Rez.) 129
- — (Richter; Rez.) 824
- — (Spurgeon; Rez.) 889
- — (Türk; Rez.) 136
- — (*Works, New Sh.; Rez.) 19
- Jellicoe, G. A.: Sh. Memor. Theat. 664
- Jelusic, M.: Caesar 201
- Jenkins, Cl.: Church and relig. 665
- Jennings, P.: Sh. and world peace 666
- Iha, A.: Sh-n comedy 667
- Imelmann, R.: (*Constantin-Weyer; Rez.) 528
- — (*Gundolf; Rez.) 614
- — (*Works, New Sh.; Rez.) 19
- Inagaki, J.: (ed.) s. Hearn 635
- Johannes, J. G.: Sh.'s Sonn. 359
- Johnston, A. H.: (ed.) s. Sh. anthology 49
- Jones, A. P.: (Thorndike; Rez.) 930
- Jones, F. L.: Echoes of Sh. 668
- Josten, W.: (ed.) s. Haml. [dts.] 95
- Irvine, B.: (Keeton; Rez.) 675
- Isaacs, J.: Sh. as man of theat. 669
- Isaacsen, H.: Herder u. Sh. 670
- *Jubiles in honour of Sh. 671
- Justesen, P. Th.: Telemach u. Haml. 115
- Kaiser, J. W.: *Study of drama 672
- Kalepky, Th.: Ungereimte Lesart in M.N.D. 289
- Kammitzer, E.: «Der verlorene Sohn» 312
- — Sh.'s Londoner Prod. Son 311
- — (ed. u. Rez.) s. Prod. Son 310
- Karma-Baldszun, I.: Elisabethan. Liebeslieder 673
- Katann, O.: (*Mahr; Rez.) 745
- Kaufmann, P.: (ed.) s. Sh. Ass. Bull. 860
- Kautzsch, W.: Sh.-Fälschungen 674
- — (*Tannenbaum; Rez.) 913
- Kaye, F. B.: (*Smith; Rez.) 879
- Kayser, R.: Hauptmanns Haml. 116
- Keeton, G. W.: Sh.'s legal probl. 675
- Keller, W. u. B. Fehr: Engl. Lit. 676
- Keller, W.: Sh.'s T. and C. 338
- — (ed.) s. Schriften 849
- — (ed.) s. Sh. Jahrbuch 863 u. 864
- — (Abercrombie; Rez.) 417
- — (*Alexander; Rez.) 165 u. 324
- — (Allen; Rez.) 420
- — (*Allen; Rez.) 423
- — (*Allen; Rez.) 424
- — (Alvor; Rez.) 425 u. 426
- — (*A. W., New Sh.; Rez.) 19
- — (A. Y. L. J., ed. Gargano; Rez.) 64
- — (Babcock; Rez.) 443
- — (*Bailey; Rez.) 449
- — (Baker; Rez.) 450
- — (Baldwin; Rez.) 73
- — (Barnard; Rez.) 455
- — (Beuscher; Rez.) 465
- — (*Blunden; Rez.) 471
- — (Bodde; Rez.) 472
- — (Campbell; Rez.) 503
- — (Chambers; Rez.) 507
- — (Clark; Rez.) 517
- — (Clark; Rez.) 518
- — (Connes; Rez.) 527
- — (Corssen; Rez.) 529
- — (*Doran; Rez.) 167
- — (Ebisch; Rez.) 556
- — (Eckhardt; Rez.) 558
- — (Fripp; Rez.) 586
- — (*Fripp; Rez.) 585
- — (Gaehde; Rez.) 590
- — (Granville-Barker; Rez.) 604

- Keller, W.: (Hamlet, ed. Josten; Rez.) 95
 — — Haml. ed. Farrand; Rez.) 86
 — — (*Harris; Rez.) 622
 — — (Hearn; Rez.) 635
 — — (Isaacssen; Rez.) 670
 — — (J. C., ed. Borcke; Rez.) 190
 — — (Keeton; Rez.) 675
 — — (Keses; Rez.) 683
 — — (Klein; Rez.) 689
 — — (Knight; Rez.) 695
 — — (Kolbe; Rez.) 696
 — — (Krämer; Rez.) 699
 — — (Latham; Rez.) 715
 — — (Lavater; Rez.) 716
 — — (Lawrence; Rez.) 60
 — — (*Lee; Rez.) 723
 — — (Mackail; Rez.) 740
 — — (*Marschall; Rez.) 127
 — — (*Michels; Rez.) 763
 — — (*M. Ado; Rez.) 23
 — — (Quiller-Couch; Rez.) 811
 — — (Richter; Rez.) 824
 — — (Robertson; Rez.) 826
 — — (Schnöckelborg; Rez.) 847
 — — (*Schücking; Rez.) 851
 — — (Sonn., ed. Barnstorff-Frame; Rez.) 354
 — — (*Sonn., ed. Hauer; Rez.) 353
 — — (Spurgeon; Rez.) 889
 — — (Standen; Rez.) 894
 — — (Stucken; Rez.) 904
 — — (*Tannenbaum; Rez.) 344
 — — (Tannenbaum; Rez.) 910
 — — (Theobald; Rez.) 366
 — — (Türk; Rez.) 136
 — — (T. N., New Sh.; Rez.) 19
 — — (*Wilson; Rez.) 951
 — — (*Wolff; Rez.) 956
 — — (Woermann; Rez.) 958
 Kellner, L.: Erlaut. z. 14 Dram. Sh.'s 677
 Kelso, R.: Engl. gentleman 678
 Kemping, W. B.: Name of Sh. 679
 Ker, W. P.: Form and style in poetry 680
 — — — Form of Sh.'s comed. 682
 — — — Cervantes, Sh. and pastoral idea 681
 Keser, J.: Passag. obscur. de Sh. 683
 Kessler, H.: (Hamlet; Rez.) 94
 Keulers, P. H.: Sh.'s Verbrecherinn. 684
 Kimmins, G. T.: (ed.) s. Songs 350
 King, L.: Infl. of Sh. on Byron 685
 Kingsmill, H.: Return of Sh. 686
 Kitchin, G.: (Staufer; Rez.) 895
 Kittle, W.: Setting of the M. of V. 966
 Kittredge, G. L.: Witchcraft 687
 Klaiber, J.: Sh. und engl. National-theat. 688
 Klein, M.: Sh.'s dramat. Formges. 689
 Knight, G. W.: Brutus 202
 — — — Imperial theme 690
 — — — Lear and comed. of grotesque 212
 — — — Macb. and nature of evil 238
 — — — M. for M. and Gospels 247
 — — — Metaphys. of T. and C. 389
 — — — Myth and miracle . . . of Sh. 691
 — — — Romant. friendsh. in Sh.'s plays 694
 — — — Sh. and Bergson 692
 — — — Sh. and Tolstoi 693
 — — — Sh-n Temp. 379
 — — — Wheel of fire 695
 — — — (Allen; Rez.) 420
 — — — (Chambers; Rez.) 507
 — — — (Lyon; Rez.) 124
 Knowles, M. W.: Hamlet 117
 Kolbe, F. C.: Sh.'s way 696
 Kölver, F.: Charakt. u. Stil in Oth. 306
 Kooistra, J.: (Campbell; Rez.) 503
 — — (*Handbuch; Rez.) 619
 Korff, F. W. A.: Levensprobl. bij Sh. 118
 Körner, J.: Tragik u. Tragöd. 697
 — — (ed.) s. Schlegel 845
 Koster, E. B.: (ed.) s. Sh.'s koning's dramas [holl.] 53
 Koszul, A.: 1 Hen. IV. 157
 — — (ed.) s. Works [frz.] 37
 — — (*Aronstein; Rez.) 435
 — — (Bradley; Rez.) 76
 — — (Brooke; Rez.) 487
 — — (Forrest; Rez.) 413
 — — (*Holmes; Rez.) 650
 — — (Keeton; Rez.) 675
 — — (*Platter; Rez.) 799
 Kraft, J.: Plays, players, playhous. 698
 Krämer, G.: Selbstcharakterisierung im engl. Drama 699
 Kraner, W.: Engl. Kurzschr. 700
 Krappe, A. H.: (Tesch; Rez.) 308
 Kraus, K.: (ed.) s. T. of A. [dts.] 383
 Krauss, G.: M. for M. 248
 Krieger, N.: Prolog zu Hamlet 119
 Krog, F.: (Clark; Rez.) 518
 Kroepelin, H.: (ed.) s. *M. Ado (dts.) 294
 Kruisinga, E.: (*Britannica; Rez.) 485
 Kuhl, E. P.: Hayward u. kein Ende 320 u. 964
 — — — R. and J. I, IV, 84 332
 — — — *Sh.'s «Lead apes in Hell» 296
 — — — Walsingham and Eliz-n stage 701

- Kuhl, E. P.: «Wanton wife of Bath» 702
- Kuhn, H.: (*Salditt; Rez.) 887
- Kunow, A. D. von: Bacon-Tudor-Sh. in Italien 708
- L. W.: Funk-Haml. 120
- Lake, H. C.: Folklore in Sh. 704
- Lamb, Ch. and M.: Tales fr. Sh. 705 bis 710
- Lancaster, H. C.: Hardy a. Sh. 711
- Landau, E.: Sh.-Mysterium 712
- Langworthy, C. A.: Verse-sentence analysis 713
- Lanz, H.: Physio. basis of rime 714
- Lascaris, Th.: (ed.) s. Haml. [frz.] 97
- Laski, H. J.: (Allen; Rez.) 421
- Latham, M. W.: Eliz-n fairies 715
- Lauckner, R.: T. of A. 886
- Laun, J. F.: (Leube; Rez.) 727
- Lavater, L.: Ghostes . . . by nyght 716
- Law, R. A.: Sh.'s earliest plays 717
- — — (ed.) s. R. and J. 2
- — — (*Gundolf; Rez.) 614
- — — (*Oliphant; Rez.) 787
- — — (*Tannenbaum; Rez.) 913
- — — (*Works, New Sh.; Rez.) 19
- Lawrence, W. J.: Dumb show in Haml. 121
- — — Eliz-n private playhous. 718
- — — Producing Sh. 719
- — — The «bad Quartos» 720
- — — *Sh.'s workshop 721
- — — Stage directions in Hen. VIII. 179
- — — «Tawyer with a trumpet . . » 290
- — — (*Baskerville; Rez.) 458
- — — (*Nungezer; Rez.) 786
- — — (Quinton; Rez.) 818
- Lawrence, W. W.: Sh.'s problem comed. 60, 84, 249 u. 390
- Lebede, H.: Rüpelsp. bei Sh. und Gryphius 722
- Lee, Sir S.: *Eliz-n and oth. essays 723
- Legouis, E.: (Barnard; Rez.) 455
- — (Ebisch; Rez.) 556
- — (Gillet; Rez.) 595
- — (*Greg; Rez.) 610
- — (Haml., ed. Longworth-Chambrun; Rez.) 88
- — (Haml., ed. Travers; Rez.) 90
- — (*Scott; Rez.) 962
- Legouis, P.: (Emperor; Rez.) 559
- Leiber, F.: Sh.'s living drama 724
- Leisegang, H.: Philosoph. Biogr. 725
- Leishman, J. B.: (*Scott; Rez.) 962
- Leonard, P. W.: (ed.) s. M. of V. 258
- — — (ed.) s. M. N. D. 284
- Lesser, E.: Eliz. and Essex in drama 726
- Leube, H.: Reformat. u. Human. in Engl. 727
- Lewis, C. M.: Engl. verse 728
- Lewisohn, L.: Last days of Shylock 271
- Libbis, G. H.: Ireland and Sh. fabricat. 729
- Lindabury, R. V.: Patriotism in Eliz-n drama 730
- Linden, W.: (*Aronstein; Rez.) 435
- — (*Eckhardt; Rez.) 557
- Lindsay, J.: Harington and Falstaff 158
- Littlewood, S. R.: Sh-Commem. League 731
- Lodge, Rosalynde 69
- Lodge, O. W. F.: Dido of Carth. 123
- Longworth-Chambrun: (ed.) s. Haml. 88
- Looten, C.: Sh.'s geloof 732
- Lorenz, K.: William Sh. 733
- Lory, K.: (ed.) s. J. C. [dts.] 193
- Losey, F. D.: Interpréter Sh. 734
- — — (ed.) s. *Works 15
- Lothar, H.: (Leube; Rez.) 727
- Lothian, J. M.: Italian Hen. VIII 180
- — — Sh. and Aretino 735
- Lotspeich, C. M.: (*Studies; Rez.) 906
- Loewe, H.: Name «Jessica» 272
- Ludeke, H.: (ed.) s. Tieck 934
- — (*Schucking; Rez.) 851
- Ludwig, A.: (Alvor; Rez.) 425 u. 426
- — (*Aronstein; Rez.) 435
- — (*Britannica; Rez.) 485
- — (Fleischhauer; Rez.) 577
- — (Gaehde; Rez.) 590
- — (Landau; Rez.) 712
- — (Sh. Jahrbuch; Rez.) 864
- — (Türk; Rez.) 136
- Luserke, M.: Sh. and polyph. Musik 736
- Lyon, P. H. B.: Haml., a suggest. 124
- Mabie, H. W.: Sh., poet . . . and man 737
- McCartney, E. S.: Sh. and Athenäus 738
- McCloskey, F. H.: Date of M. N. D. 291
- McCorkle, J. N.: (*Works; Rez.) 19
- McEachran, F.: Tragedy and history 739
- McGraw, H. W.: Shylock 273
- Mackail, J. W.: Approach to Sh. 740
- — — «Sound» or «south» 402
- Mackenzie, A. M.: Producers and Sh. 741
- McKnight, G. H.: Sh. and lang. of his time 742
- — — Sh. and rethoric 743

- McPeck, J. A. S.: «Macb.» and Munday 240
 Madan, F.: Catalogue of Sh-ana 744
 Madariga, S. de: Don Quixote and Hamlet 125
 Mahr, A. C.: Dramat. Situationsbilder 745
 Mais, St. P. B.: Shakespeare 746
 Malone, K.: (Bergdal; Rez.) 100
 Manchester, P. T.: Macb. in French and Spanish 241
 Manchie, W. H.: (Ardagh; Rez.) 481
 — — (Power; Rez.) 804
 Manning, H. C.: «dram of eale» 126
 — — — Sh.'s speeches 747
 Manwaring, G. E.: Missing autogr. of Sh. 748
 Marcham, F.: Sh. and Susanna 749
 Marin, L. A.: (ed.) s. Works [span.] 88
 Marschall, W.: D. neun Dicht. d. Haml. 127
 — — Problem. i. d. Sonn. 360
 Marsden, L. L. M.: Sh-n quotat. 44
 Martin, D.: First book about Sh. 750
 Martin, E. M.: Sh. in a 17th cent. Ms. 751
 Martin, M. B.: Sh., writer of letters 752
 Martineau, H.: (ed.) s. Stendhal 896
 Mathy, L.: Bacon-Forsch 1848—1930 754
 — — Drei Beweise, d. Bacon d. wahre Sh. 753
 — — Der wahre Sh. 755
 Matthiessen, F. O.: Translation art 756
 Maurevert, G.: Enigme de Sh. 757
 Mautner, F. H.: D. Wortspiel 758
 Maxwell, B.: Original of Falstaff 159
 May, M.: Montaigne-Sh. 163
 Mayerhofer, A.: Heines Lit.-Krit. 759
 Meissner, P.: (Mezger; Rez.) 762
 — — (Smith; Rez.) 890
 Meyer, A. O.: König Jakob I. 760
 Meyn, E.: Krieg bei Homer u. Sh. 761
 Mezger, F.: D. Ire in d. engl. Lit. 762
 Miall, B.: (Übers.) s. Jelusich 201
 Michels, W.: *Barockstil bei Sh. und Calderon 763
 Michelson, H.: *The Jew in early Engl. Lit. 274
 Mille, A. B. de: (ed.) s. J. C. 188
 Miller, H. F.: 3rd P. Sing. of have and do 764
 Minutes . . . of the Corporat. of Stratford 765
 Miomandre, F. de: Sage Prospero 380
 Mirkeler, A.: Shakespeare 766
 Mis, L.: Oeuvres dram. d'Otto Ludwig 767
 — — Les étud. sur Sh. d'O. Ludwig 767
 Molin, N.: Sh. och Sverige 768
 Montmorency, J. E. G. de: (Campbell; Rez.) 508
 — — — — (Keeton; Rez.) 675
 Moore, O. H.: Boastuau and R. and J. 384
 — — — — Origin of R. and J. in Italy 383
 Moorman, F. W.: (ed.) s. 1 Hen. IV. 2
 Moraud, M.: French class. and Sh-n concept. of the drama 769
 Morgan, A. E.: (ed.) s. 1 Hen. IV. 3
 Morris, J.: Name of Sh. 770
 Morsbach, L.: Eingangsszene im Lear 214
 — — *Sh.'s Prologue . . . 771
 Morse, B. J.: Joyce and Sh. 772
 Mortl, H.: Tiecks Nov. «D. junge Tischlermeister» 773
 Moulton, R. G.: Sh. as dramat. artist 774
 Mudie, A.: Self-named William Sh. 775
 Mühlbach, E.: Dts. Sh.-Aufführn 1928 778
 — — Sh.-Aufführg.-statist. 776
 — — Sh. auf dts. Bühn. 777
 Nadel, S. J.: Musik bei Sh. 779
 Naylor, E. W.: Sh. and music 780
 Neilson, W. A. and A. H. Thorndike: Facts about Sh. 781
 Nettleton, G. H.: (*Spencer; Rez.) 887
 Newcomer, A. G.: (ed.) s. *Works 23
 Newdigate, B. H.: Harington and Jaques 70
 Nichols, Ch. W.: (ed.) s. T. G. of V. 4
 Nichols, R.: (Übers.) s. Turgenev 137
 Nicoll, A.: *Dryden, adaptor Sh.'s 782
 — — *Studies in Sh. 783
 — — Theory of drama 784
 — — (Stoll; Rez.) 898
 Niemeyer, P.: Bürgerl. Drama in Engl. 785
 Nijhoff, M.: (ed.) s. Temp. [holl.] 876
 Noble, R.: Judean or Indian 307
 — — Song in A. Y. L. J. 71
 — — (T. N.; Rez.) 19
 Nordfelt, A.: *Aeldre Hamlet probl. 128
 Norman, S.: (Barnard; Rez.) 455
 — — (Forrest; Rez.) 413
 — — (Haml.; Rez.) 88
 Northcott, H. E. A.: (Groom; Rez.) 613
 Northup, C. S.: (*Aronstein; Rez.) 485
 Notestein, W.: (*Harrison; Rez.) 625
 Noyes, E. S.: Dismiss. of Lear's knights 215

- Nungezer, E.: *Dictionary of actors 786
 Olden, H.: (ed.) s. Cymb. [dts.] 82
 Oliphant, E. H. C.: *Sh. and his fellow-dramatists 787
 Oliphant, L.: Comic scenes fr. Engl. lit. 788
 — — Love scenes fr. Engl. lit. 789
 Olivero, F.: Studi Britannici 790
 Opdycke, J. B.: (ed.) s. Works 18
 Oras, A.: (ed.) s. Macb. [estn.] 233
 Orsini, G. N. Giordano s. Giordano-Orsini
 Oeser, W.: Arme Delia 791
 Ost, F.: Sh. and his time 792
 Ovaa, W. A.: (*Aronstein; Rez.) 435
 — — (*Brandl; Rez.) 481
 — — (*Constantin-Weyer; Rez.) 528
 — — (*Morsbach; Rez.) 771
 — — (*Nicoll; Rez.) 783
 — — (*Sack; Rez.) 836
 — — (*Smith; Rez.) 879
 Pafford, J. H. P.: Bale's King John 183
 Palk, R.: (Harrison; Rez.) 318
 Panconcelli-Calzia: (*Scripture; Rez.) 855
 Par, A.: Bibliogr. españ. de Sh. 793
 Parrott, T. M.: (ed.) s. Haml. 26
 — — (ed.) s. 1 Hen. IV. 26
 — — (ed.) s. Hen. V. 26
 — — (ed.) s. Lear 26
 — — (ed.) s. M. Ado 26
 — — (ed.) s. R. and J. 26
 — — (ed.) s. Temp. 26
 — — (ed.) s. T. N. 26
 Parry, J. J.: (Studies; Rez.) 905
 Parsloe, C. G.: (Minutes; Rez.) 765
 Parsons, J. D.: Sh.'s identity 794
 — — V. and A. and Heywood 414
 Pedreira, A. S.: (Vorw.) s. Hostos 118
 Percival, H. M.: (ed.) s. Temp. 14
 Persico, M.: (Komp.) s. Rossato 372
 Petersen, J.: Schiller und Sh. 795
 — — Tiecks M. N. D.-Inszen. 292
 Peterson, H.: Sonnet sequences 351
 Petsch, R.: Gesch. u. Wes. d. Tragöd. 796
 Pienaar, W. J. B.: Engl. infl. in Dutch lit. 797
 Pietzker, A.: Kaufmann i. d. Elis. Lit. 275
 Pillai, M. S. P.: Papers on Sh.'s plays 798
 Platter, Th.: *Englandfahrt 799
 Poel, W. M.: Isabella a novice? 250
 Polgar, A.: A propos Sh. 800
 Pollard, A. W.: (Chambers; Rez.) 507
 — — (Ebisch; Rez.) 556
 Pollert: (Campbell; Rez.) 504
 Pollert: (*Schaubert; Rez.) 181
 — (*Willoughby; Rez.) 949
 Popovič, V.: Sh. in Serbia 801
 Porter, C. E.: Sh. made trees act 802
 Potter, G. R.: Sh.s will 803
 Power, E.: (*Harrison; Rez.) 625
 Power, W. R.: Sh.s monument 804
 — — (Ardagh; Rez.) 431
 Praz, M.: *Macchiavelli and the Eliz-ns 805
 — — (*Holmes; Rez.) 650
 — — (*Ramello; Rez.) 129
 — — (*Tannenbaum; Rez.) 844
 Preissig, E.: Sh.'s Böhmén 416
 Preston, P.: Sh. in Heidelberg 806
 Preusler, W.: (ed.) s. Lamb 708
 Preuss, H.: (Leube; Rez.) 727
 Price, H. T.: (*A. W.; Rez.) 19
 — — (*M. Ado; Rez.) 23
 — — (*Thaler; Rez.) 926
 Price, L. M.: (J. C.; Rez.) 190
 Priestly, J. B.: English humor 807
 — — Sh., a man of our time 808
 Pritchard, F. H.: (ed.) s. Works, New Reader's Sh. 20
 Proctor, W. C.: Sh. and scripture 809
 Pruvost, R.: (*Allen; Rez.) 423
 — — (*Dubeux; Rez.) 549
 — — (Ebisch; Rez.) 556
 — — (Genouy; Rez.) 592
 — — (Haml., ed. Farrand; Rez.) 86
 — — (Kelso; Rez.) 678
 — — (Oth. [frz.]; Rez.) 37
 — — (Hen. V. [frz.]; Rez.) 37
 — — (*T. of Sh.; Rez.) 19
 — — (Wanschura; Rez.) 867
 Purcell, J. M.: *Astrophel and Stella and L. L. L. 221
 Purdy, M. M.: Liter. treatm. of marriage of Eliz. 810
 Quiller-Couch, Sir A.: Sh.'s workmanship 811
 — — Studies in Lit. 812
 — — (ed.) s. Works, New Sh. 19
 — — (Lyon; Rez.) 124
 Quinton, C. L.: Another Sh-n test 813
 Raleigh, W.: Johnson on Sh. 814
 Ramello, G.: *Tragic. hist. of Haml. 129
 Ransford, A.: Hall, Sh.'s son-in-law 815
 Rapin, C.: M. for M. 251
 Ray, E. P.: (ed.) s. Sh. Pictorial 865
 Rayner, R. M.: Engl. in Tudor a. Stuart times 816
 Raysor, Th. M.: (ed.) s. Coleridge 524
 Read, H.: Phases of Engl. poetry 817
 Récits tirés de Sh., ed. Carenco 45
 Records — Station. Comp. 818
 Reed, A. W.: (*Baldwin; Rez.) 453
 Reed, E. B.: (*Baskerville; Rez.) 453

- Reiss-Andersen, G.: (ed.) s. R. and J. [norw.] 35
- Reiter, H.: (ed.) s. T. of Sh. 370
- Rendall, G. H.: A point in Lear 216
- — — Sh.'s handwrit. 819
- — — Sh.'s handwrit. and spell. 820
- — — Sh.'s Sonn. and De Vere 361
- Renwick, W. L.: (Records; Rez.) 818
- Reuning, K.: (Corssen; Rez.) 529
- Reynolds, G. F.: «Lines» of parts 821
- Rhodes, R. Cr.: Coronation in Hen. VIII. 179
- — — (*Ramello; Rez.) 129
- Rice, W. G.: «to turn Turk» 297
- Richardson, L. J.: Repet. and rhythm in Vergil and Sh. 822
- Richter, H.: Jos. Kainz 823
- — — Sh.'s Gestalten 824
- — — (*Aronstein; Rez.) 435
- — — (*Constantin-Weyer; Rez.) 528
- Roberts, R. E.: Reading for pleas. 825
- Robertson, J. G.: (*Mis; Rez.) 767
- — — (Molin; Rez.) 768
- Robertson, J. M.: The genuine in Sh. 826
- — — Literar. detection; a symp. on Macb. 965
- — — Marlowe: a conspect. 827
- — — Sh. canon: 1 Hen. VI 829
- — — Sh. idolatry 828
- — — State of Sh. study 830
- — — (Chambers; Rez.) 507
- — — (Mackail; Rez.) 402
- Robinson, F. W.: Comment. on R. and J. 335
- Robinson, H. S.: Sh-n critic. in 18th cent. 831
- — — (ed.) s. M. of V. 259
- Roosbroeck, G. L. van: (Tannenbaum; Rez.) 910
- Rose, W.: (*Schücking; Rez.) 851
- Rosenthal, G.: Haml. im Arbeits-
unterr. 130
- Rösler, M.: (Harrison; Rez.) 626
- — — (*Trenner; Rez.) 940
- Rossato, A.: T. of Sh.: opera 372
- Roth, J.: D. Sh.-Geheimnis 832
- Roth, W.: Sh. and Germany 833
- Rothery, G. C.: Heraldry of Sh. 834
- Rylands, G. H. W.: Words and poetry 835
- Sabatzky, K.: D. Jude i. d. dramat.
Gestaltung 276
- Sabine, L. K.: (ed.) s. Works, College
Sh. 8
- Sack, M.: *Darstellerzahl u. Rollen-
vert. bei Sh. 836
- Saillens, E.: (ed.) s. M. Ado [frz.] 87
- Salditt, M.: *Hegels Sh.-Interpret. 837
- Sallé, M.: (ed.) s. Hen. V. [frz.] 87
- Salmon, E. T.: Histor. element in Cor.
80
- Sampson, G.: Bach and Sh. 838
- Sapienza, V.: Sh. contro Omero 839
- Sargeant, W. D.: (Mackail; Rez.) 402
- Savage, R.: (ed.) s. Minutes 765
- Scenes from Sh., ed. Bouton 46
- — — , ed. Wykes 47
- Schaubert, E. v.: *D. Stelle v. «Rauh.
Pyrrh.» 131
- — — (*Aronstein; Rez.) 435
- — — (*Constantin-Weyer; Rez.)
528
- — — (*Eckhardt; Rez.) 557
- — — (Eckhardt; Rez.) 558
- Schelling, F. E.: Return to Sh-n ortho-
doxy 840
- Scherer, B.: Pepy's Diary und Sh.-
Forschung 841
- — — Polonius, Typ d. Senil. 132
- Schick, J.: (ed.) s. Widmann 143
- Schirmer, W. F.: Chaucer, Sh. und d.
Antike 842
- — — D. engl. Frühhuman. 843
- — — Grundl. d. engl. Barocklit.
844
- — — (Bradley; Rez.) 76
- Schlauch, M.: «Pound-of-flesh»-story
277
- Schlegel, A. W.: Briefe von u. an 845
- Schmidt, A. G.: (ed.) s. Lear 207
- — — (ed.) s. M. of V. 260
- Schneider, K.: Ein neuer Sh. 846
- Schnöckelborg, G.: Schlegel's Einfl.
auf Hazlitt. 847
- Schöffler, H.: D. engl. Reform. 848
- — — (Leube; Rez.) 727
- Schøyen, R. H.: (ed.) s. M.N.D. [norw.]
35
- — — (ed.) s. T. N. [norw.] 35
- Schriften d. Dts. Sh. Gesellsch. 849
- Schröder, F. R.: (Ham., ed. Farrand;
Rez.) 86
- Schröer, A.: Sh.-Aufführungen und
Mundartl. 850
- Schücking, L. L.: *D. Famil. i. Puri-
tanis. 851
- — — Q. of 2 Hen. IV. 160
- — — Überliefgr. d. Haml.-Text.
133
- — — (Chambers; Rez.) 507
- — — (Ham., ed. Hauptmann;
Rez.) 94
- — — (Hotson; Rez.) 653
- Schulte, J.: O. Ludwigs «Tiberius
Gracch.» 852
- Schulz, W.: Cor. i. d. dts. Sh.-Lit. 31
- Schutt, J. H.: Guide to Engl. stud. 853
- — — *Introd. to Engl. lit. 854

- Schutt, M.: (Richter; Rez.) 824
 Schweckendieck, A.: «D. Verlor. Sohn»
 in Deutschl. 813
 Scott, J. G.: *Sonn. Eliz. 362
 Scripture, E. W.: Grundz. d. engl.
 Verswiss. 855
 Segal, M.: (Robertson; Rez.) 826
 — (T. N., New Sh.; Rez.) 19
 Semper, J. J.: Sh.'s study guide 856
 Serjeantson, M. L.: (ed.) s. Annual
 Bibliogr. 429
 Sessely, A.: *Infl. de Sh. sur Vigny 857
 Shackford, M. H.: Plutarch in Engl.
 858
 Shakespeare anthology, A. 48
 — — —, ed. Dodd 49
 — as poet; anthology, ed. Entwistle
 50
 *— Ass.; a series of papers 859
 — — Bulletin 860
 — — Facs. 861
 — — Birthday Book 862
 *— Jahrbuch 863
 — — 864
 — in Deutschl. 51
 — in Japan 869
 — 's koning's dramas, ed. Carter 53
 — Pictorial 865
 — Production in Germany 866
 — Reader 867
 — Retold for little people, ed. Davis
 52
 *— 's Romerdramen, a reader; ed.
 Aronstein 54
 — , The Student's; ed. Draber 58
 — Studies 868
 — to Dryden 870
 Sharpe, E.: Hamlet's Ungeduld 184
 Sherman, L. A.: (ed.) s. Haml. 89
 Shorey, P.: (*M. Ado; Rez.) 23
 Short scenes from Sh.; ed. Gray 55
 Shorter Sh., The: abridgments fr.
 the plays by C. James 56
 Signer, L.: (*Gundolf; Rez.) 614
 Silver Falcon 871
 Silverman, M.: Shylock — Sh.s enigma
 278
 Simison, B. D.: Source for 1 Q of
 Hen. V. 164
 Simmons, E. J.: (Latham; Rez.) 715
 Simond, D.: (Berthelot; Rez.) 463
 Simpson, P.: Proof reading by Engl.
 authors 872
 — — (Rendall; Rez.) 216
 Singleton, E.: Sh-n fantasias 878
 — — Sh. garden 874
 Sisson, C. J.: Das S.T.M. Probl. 342
 — — — and R. E. Zachrisson: Study
 of Tudor Engl. 875
 — — — (*A. W., New Sh.; Rez.) 19
 Sisson, C. J. (*Baskerville; Rez.) 458
 — — — (Chambers; Rez.) 507
 — — — (*Fripp; Rez.) 585
 — — — (Fripp; Rez.) 586
 — — — (*Lee; Rez.) 723
 — — — (Mackail; Rez.) 740
 — — — (Robertson; Rez.) 829
 — — — (*T. of Sh., New Sh.; Rez.)
 19
 — — — (*Thorp; Rez.) 932
 Skinner, O.: Mad folk of the theat.
 876
 Slater, G.: Seven Sh.s 877
 Small, S. A.: S. Gosson's «The Jew»
 279
 Smart, J. S.: *Truth and tradition 878
 Smedley, W. T.: (Manwaring; Rez.)
 748
 Smith, D. N.: *Sh. in 18th cent. 879
 — — — Warton's History of Engl.
 poetry 880
 — — — (ed.) s. Lear 2
 Smith, E.: (ed.) s. 1 Hen. IV 147
 — — (ed.) s. Hen. VIII 171
 — — (ed.) s. T. N. 397
 Smith, G. C. M.: (*Sh. Jahrbuch; Rez.)
 864
 Smith, J. C.: (ed.) s. M. Ado 2
 Smith, N. A.: Latin elem. in Sh. 881
 Smith, P.: Modern culture 882
 — — (Hauser; Rez.) 631
 Smith, R. M.: Ashbourne portr. 883
 — — — (Chambers; Rez.) 507
 — — — (Knight; Rez.) 695
 — — — s. Black, A. B.
 Smith, W.: Nature of Comedy 884
 Solomon, L.: (Bradley; Rez.) 76
 Somerville, H.: *Madn. in Sh-n trag.
 885
 Sonniès, P.: (ed.) s. Haml. [frz.] 98
 Speck, J.: (Brandl; Rez.) 480
 Spek, C. van der: The Church . . . in
 Engl. dramt. lit. 886
 Spencer, H.: Nice derangement. 293
 — — *Sh. improved 887
 Spens, J.: Notes on L. L. L. 222
 Spindler, R.: (*Gaediok; Rez.) 589
 Spurgeon, C. F. E.: Imagery in S. T. M.
 848
 — — — — Keats's Sh. 888
 — — — — Leading motiv. in the
 imagery of Sh.'s trag. 889
 — — — — Sh.'s iterative imagery
 890
 Squire, J. C.: Did Bacon write Sh. 891
 Stahl, E. L.: Sh. auf dts. Bühn. 892
 Stamp, A. E.: Disput. Revels Accounts
 893
 — — — (*Tannenbaum; Rez.) 913
 Standen, G.: Sh. authorship 894

- Stauffer, D. A.: Engl. biogr. bef. 1700 **895**
 Stein, E.: Caxton's Recuyell and Sh.'s T. and C. **391**
 Steinermayr, F. C.: Sh. in his Sonn. **363**
 Stendhal-Molière-Sh. **896**
 Sternbeck, A.: (ed.) s. Gateway **43**
 Stewart, J. J. M.: (Hotson; Rez.) **653**
 Stockwell, L.: Edit. of Sh. in Ireland **897**
 Stoll, E. E.: Poets and playwrights **898**
 — — — A true Sh-n critic **899**
 Stopes, C. B.: Person. life of Sh. **900**
 Stories fr. Sh., retold by Th. Carter **57**
 Stössl, O.: Zwei Sh.-Bücher **901**
 — — (*Gundolf; Rez.) **614**
 Strachey, L.: Sh.'s letzte Zeit **902**
 — — (Vorw.) s. Rylands **835**
 Stroup, T. B.: Biron and the 116th sonnet **223**
 Strowski, F.: La dramaturg. mod. **903**
 Stucken, E.: Im Schatten Sh.'s **904**
 Student's Sh., The, s. Shakespeare, The Student's.
 Studies in Engl., Univ. of Texas **905**
 *Studies in Engl. Philol. . . in hon. of Klaeber **906**
 Stumpff, R.: Bühnenbearb. d. 16. Jh.s **907**
 Summers, M.: Sandford as ghost of Banquo **242**
 Swaen, A. E. H.: (Ebisch; Rez.) **556**
 Swarte, D.: (ed.) s. Silver Falcon **871**
 Sykes, H. D.: (*Alexander; Rez.) **165** u. **324**
 Sygne, E. H.: Hamlet swears **185**
 Tannenbaum, S. A.: The «copy» for Sh.'s Sonn. **365**
 — — — A crux in M. Ado **298**
 — — — Emendat. of Sh.'s text **915**
 — — — Genuine autogr. of Sh. **909**
 — — — Handwrit. of the Renaiss. **910**
 — — — «Healths», not «deaths» **336**
 — — — How not to edit Sh. **911**
 — — — The man who whips the dogs **407**
 — — — A neglected Sh. docum. **912**
 — — — Object lesson in Sh. research **346**
 — — — *Sh. and S. T. M. **344**
 — — — Sh. Bibliogr. **908**
 — — — *Sh. forgeries **913**
 — — — Sh. studies **914**
 — — — «Sound» or «soughe» in T.N. **403**
 — — — Textual diff. in Temp. **381**
 — — — Textual errors in the Furness Variorum **21**
 — — — (Acheson; Rez.) **338**
 Tannenbaum, S. A.: (Hotson; Rez.) **653**
 — — — (Lawrence; Rez.) **60**
 — — — (Manwaring; Rez.) **748**
 — — — (Smith; Rez.) **883**
 — — — (Works; Rez.) **19**
 Taylor, C. R.: (ed.) s. Macb. **229**
 Taylor, E. G. R.: Tudor geography **916**
 Taylor, G. C.: Anoth. Renaiss. attack on the stage **917**
 — — — Love and honour in T. and C. **392**
 — — — Patriot. convent. in Sh. and Milton **918**
 Taylor, M. A.: Sh. and Gloucestersh. **161**
 Taylor, R.: Date of L. L. L. **224**
 Telfer, R. S.: (ed.) s. Haml. **26**
 — — — (ed.) s. 1 Hen. IV. **26**
 — — — (ed.) s. Hen. V. **26**
 — — — (ed.) s. Lear **26**
 — — — (ed.) s. M. Ado **26**
 — — — (ed.) s. R. and J. **26**
 — — — (ed.) s. Temp. **26**
 — — — (ed.) s. T. N. **26**
 Tempest, N. R.: Rhythm of Engl. prose **919**
 — — — (Hamer; Rez.) **617**
 — — — (Young; Rez.) **961**
 Tesch, A.: Antike in Sh.'s Dram. **920**
 — — — Name Desdemona **308**
 Thaler, A.: «Doubling» in Sh. **921**
 — — — «Faire Em» **922**
 — — — Sh. and Sir Thom. Browne **924**
 — — — *Sh. to Sheridan **923**
 — — — Sh-n element in Milton **925**
 — — — *Sh.'s silencies **926**
 — — — Thom. Browne and the Elizabethans **927**
 Theobald, B. G.: Bacon, concealed and revealed **929**
 — — — Exit Sh. **928**
 — — — Sh.'s Sonn. unmask. **366**
 Thomas, M. G.: (Warren; Rez.) **947**
 Thompson, E. N. S.: (*Thaler; Rez.) **926**
 Thorndike, A. H.: Engl. comedy **930**
 — — — (Einkl.) s. Tannenbaum **910**
 — — — s. Neilson **781**
 Thornton, J.: (Campbell; Rez.) **503**
 Thorp, M. F.: Sh. and fine arts **931**
 Thorp, W.: *Realism in Eliz-n drama **932**
 Thrall, W. F.: Cymb., Boccaccio . . . **85**
 Thüme, H.: *Geniebegriff in Engl. **933**
 Tieck, L. und Brüder Schlegel **934**
 Tilley, M. P.: Recurr. typ. in Sh. clown dialogue **935**
 Tonstad, T.: Wergeland og Sh. **936**

- Townsend, C. L.: Realism of Sh-n trag. 937
 — — — Sh. and the world 939
 — — — Sh. in the Highschool 938
 Tralow, J.: Sh.'s Sturm 382
 Travers, R.: (ed.) s. Haml. 90
 Trenner, A.: Sea in Engl. lit. 940
 Tretiak, A.: M. of V. and the «Alien» quest. 280
 Tronchon, H.: (*Sessely; Rez.) 857
 Tschernjajew, P.: Sh. und Terenz 941
 Türk, S.: Sh. und Montaigne 136
 Turgenev, J.: Haml. and Don Quixote 137
 Ulich-Beil, E.: (*Schücking; Rez.) 851
 Uraguchi, B.: Character of Shylock 281
 Utter, R. P.: (*Thaler; Rez.) 926
 Vallette, J.: (Abercrombie; Rez.) 417
 Vechtman-Veth, A. C. E.: (*Huscher; Rez.) 658
 — — — — (Pienaar; Rez.) 797
 — — — — (*Schücking; Rez.) 851
 Verity, A. W.: (Ghosch; Rez.) 246
 Vorstius, J.: (Ebisch; Rez.) 556
 Vossler, K.: Zeit- u. Raumordn. der Bühnendicht. 942
 Wagenknecht, E.: Rowe first edit. of Sh. 943
 — — (*Spencer; Rez.) 887
 — — (*Spurgeon; Rez.) 888
 — — (*Thaler; Rez.) 926
 Wais, K. K. T.: Vater- Sohn-Motiv 944
 Walbrook, H. M.: The shrew that Sh. drew 373
 Waldmann, E.: (Woermann; Rez.) 958
 Waldock, A. J. A.: Haml. 133
 Walker, B.: (Crofts; Rez.) 151
 Wallace, M.: (Davis; Rez.) 539
 Wallace, S. A.: Fun of T. N. 404
 Walzel, O.: (*Gundolf; Rez.) 614
 Waniek, H.: Haml. 139
 Wanschura, K.: Sonn. Sh.'s von Bacon 867
 Ward, B. M.: Sh. and the Anglo-Span. war 945
 — — — (Harrison; Rez.) 318
 Wareing, A.: Sh. Memorial Libr. 946
 Warren, A.: A. Pope as critic 947
 Watt, A. F.: (ed.) s. M. N. D. 16
 — — — (ed.) s. Rich. II 16
 Waetzold, L.: (ed.) s. J. C. [dts.] 191
 — — — (ed.) s. Macb. [dts.] 232
 — — — (ed.) s. Rich. III. [dts.] 322
 Way, A. S.: The quarrel scene in J. C. 204
 Webster, J. R.: Analyses of Sh.'s plays 140
 Weekley, E.: (*Gordon; Rez.) 602
 Weer, P. A. ter: (ed.) s. Macb. 230
 Weichert, H.: Haml., Tragik der geöffnet. Aug. 141
 Weigelin, E.: Tötung des Polonius 142
 Welby, T. E.: (*Bailey; Rez.) 449
 — — — (Bradley; Rez.) 76
 — — — (Granville-Barker; Rez.) 604
 Wenzel, P.: (ed.) s. Lamb 707
 Whibley, C.: (ed.) s. Works 31
 Whiting, G. W.: (*Thorp; Rez.) 932
 Whitney, E. A.: (Allen; Rez.) 421
 Widmann, W.: Haml.'s Bühnenlaufbahn 143
 Wieninger, G.: Schopenhauer-Sh. 948
 Williams, H.: (Baker; Rez.) 451
 Williams, R. A.: (*Scripture; Rez.) 855
 Willoughby, D.: (Clark; Rez.) 521
 Willoughby, E. E.: Paginat. of 1 Fol. 949
 — — — Phrases mark. the terminat. of acts in 1 Fol. 950
 — — — (*Fripp; Rez.) 535
 Wilson, F. P.: (Lavater; Rez.) 716
 Wilson, J. D.: *Eliz-n Sh. 951
 — — — The schoolmaster in Sh.'s plays 952
 — — — Six traged. of Sh. 63, 144, 217, 243, 309 u. 337
 — — — T. N. and gunpowder plot 405
 — — — 13 vols. of Sh. 953
 — — — (ed.) s. First steps in Sh. 41
 — — — (ed.) s. Haml. 91
 — — — (ed.) s. Lavater 716
 — — — (ed.) s. Works 11
 — — — (ed.) s. Works 19
 — — — (*Bradby; Rez.) 105
 — — — (Lyon; Rez.) 124
 — — — (Mackail; Rez.) 402
 — — — (*M. Ado; Rez.) 23
 — — — (Robertson; Rez.) 826
 — — — (Robertson; Rez.) 828
 — — — (Spencer; Rez.) 293
 Wilson, K. M.: Lear 218
 Wilson, R. H.: Mariana plot of M. for M. 252
 Winkelhagen, J.: Jungfr. v. Orleans bei Sh. 170
 Winter, W.: (ed.) s. Haml. 92
 — — — (ed.) s. Hen. VIII. 172
 — — — (ed.) s. J. C. 139
 — — — (ed.) s. Lear 208
 — — — (ed.) s. Macb. 231
 — — — (ed.) s. M. of V. 261
 — — — (ed.) s. M. Ado 295
 — — — (ed.) s. Oth. 299
 — — — (ed.) s. Rich. II. 315
 — — — (ed.) s. Rich. III. 321
 — — — (ed.) s. T. of Sh. 371
 Wise, C. M.: s. Dabney 537

- Witham, R. A.: (ed.) s. A. and C. 5
 — — — (ed.) s. A. Y. L. J. 66
 — — — (ed.) s. M. of V. 5
 Withington, R.: Some Sh-n rhymes 954
 Wolbe, E.: (ed.) s. Lamb 710
 Wolff, K.: Betrachtgn. über Sh. 955
 — — T. and C. 398
 Wolff, L.: (Oth. [frz.]; Rez.) 37
 Wolff, M. J.: *Renaiss. in d. engl. Lit. 956
 — — — Zum engl. Renaiss. drama 957
 — — — Zum gehängten Wolf, M. of V. 282
 — — — (ed.) s. J. C. [dts.] 190
 — — — (Chambers; Rez.) 507
 — — — (*Constantin-Weyer; Rez.) 528
 — — — (Eckhardt; Rez.) 558
 — — — (*Gilman; Rez.) 304
 — — — (*Gundolf; Rez.) 614
 — — — (*Ramello; Rez.) 129
 — — — (Richter; Rez.) 824
 — — — (*Sack; Rez.) 836
 — — — (*Scott; Rez.) 362
 — — — (*Sonn., ed. Hauer; Rez.) 358
 Wolff, M. J.: (Tesch; Rez.) 308
 Wood, F. T.: Hamlet's madness 145
 — — — (*Nicoll; Rez.) 782
 — — — (*Smith; Rez.) 879
 — — — (*Thaler; Rez.) 923
 Woermann, K.: Sh. und die bildenden Künste 958
 Wright, H. G.: (*Aronstein; Rez.) 485
 Wright, L. B.: Madmen as Vaudeville performers 959
 Wright, W. A.: (ed.) s. Works 30
 Württemberg, G.: (ed.) s. Sh. in Deutschland 51
 Wykes, C. H.: (ed.) s. Scenes fr. Sh. 47
 Yardley, M.: (ed.) s. Lavater 716
 — — — (*Gray; Rez.) 605
 — — — (*Kaiser; Rez.) 672
 — — — (Mudie; Rez.) 775
 — — — (*Thaler; Rez.) 926
 Year's Work in Engl. studies 960
 Young, Sir G.: Sh. as metrist 961
 Zachrisson, R. E.: (*Nordfelt; Rez.) 128
 — — — s. Sisson, C. J. 875
 Zahor, Z.: Dva Hamleti 146
 Zeydel, E. H.: Tieck und Engld. 962
 — — — (Schlegel; Rez.) 845
 Zur Nedden, O.: Sh.'s Verlor. Sohn 814
-

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1933 nebst Rundfunkbericht.

[Wo hinter den Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

- Aachen*: Was ihr wollt 8 (davon 1 in Düren). — Coriolan 2. — Troilus 8 (davon 1 in Düren).
Altenburg, Landestheater: Sommernachtstraum 1.
Altona a. E.: Lärm um nichts 13.
Augsburg: Sommernachtstraum 2. — Lärm um nichts 6 — Wie es euch gefällt 7.
Außig a. E.: Sommernachtstraum 3.
Baden b. Wien: Sommernachtstraum 1.
Baden-Baden, Städt. Schauspiele: Wie es euch gefällt 5. — Othello 5 (davon 1 in Achern).
Bamberg. Sommernachtstraum 4.
Basel: Romeo 2. — Lärm um nichts 5. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 1.
Berlin, Schauspielhaus: Julius Caesar 23.
 — Volksbühne (Theater am Horst-Wessel-Platz): Widerspenstige 35. — Lärm um nichts 29.
Bern: Richard III. 5. — Romeo 7.
Beuthen (O.-S.), Oberschlesisches Landestheater: I. *Beuthen*: Hamlet 5. — II. *Gleiwitz*: Hamlet 2. — III. *Hindenburg*: Hamlet 1. — IV. *Kattowitz*: Hamlet 2. — V. *Königshütte*: Hamlet 1.
Bielefeld: Wie es euch gefällt 4.
Bochum: Irrungen 6. — Othello 6. — Coriolan 6.
Bonn a. Rh., Schauspielhaus: Kaufmann 5.
Braunschweig, Landestheater: Sommernachtstraum 2. — Macbeth 3.
Bremen: Was ihr wollt 1. — Wintermärchen 4.
 — Schauspielhaus: Romeo 17.
Brieg, Deutsche Bühne, Landestheater: Was ihr wollt 15 (davon je 2 in Glatz und Oppeln, je 1 in Kreuzburg, Neurode, Oels, Reichenbach und Strehlen).
Bunzlau, Schlesiendes Landestheater: Irrungen 20 (davon je 2 in Forst, Grunberg und Neusalz, je 1 in Crossen, Freystadt, Langenbielau, Lauban, Neumarkt, Reichenbach, Schmiedeberg, Schreiberhau, Sprottau, Striegau und Züllichau). — Lärm um nichts 4 (davon 1 in Hirschberg).
Chemnitz, Schauspielhaus: Wintermärchen 10.
Darmstadt, Hessisches Landestheater, Großes Haus: Kaufmann 6. — Widerspenstige 8 (davon 1 in Bad Nauheim).
Dessau, Friedrich-Theater: Was ihr wollt 7 (davon 1 in Oranienbaum und 3 Freilichtaufführungen). — Coriolan 3 (davon 1 in Bernburg).
Detmold, Lippisches Landestheater: Kaufmann 4 (davon 1 in Paderborn).
Dobeln i. S.: Was ihr wollt 5.
Dortmund: Wie es euch gefällt 5.
Dresden, Schauspielhaus: Irrungen 9. — Coriolan 9. — Wintermärchen 2.
Düsseldorf, Deutsches Theater am Rhein (Düsseldorfer Schauspielhaus): Kaufmann 6.
Duisburg(-Hamborn): Irrungen 3. — Othello 3 (davon 1 in Hamborn). — Coriolan 4.
Elbing: Kaufmann 1.
Erfurt: Maß für Maß 10 (davon je 1 in Eisenach und Pößneck).
Essen, Schauspielhaus: Sommernachtstraum 14. — Widerspenstige 25 (davon je 1 in Bottrop und Gladbeck).
Flensburg: Sommernachtstraum 4.

- Frankfurt a. M.*, Neues Theater: Wie es euch gefällt 7.
- Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main: Hamlet 21 (davon je 2 in Bad Nauheim und Trier, je 1 in Alzey, Betzdorf, Egelsbach, Ffm.-Höchst, Groß-Gerau, Herborn, Kehl, Kirn, Langen, Limburg, Neuwied, Offenburg, Schwetzingen, Sinsheim, Sobornheim, Weilburg und Wetzlar).
- Frankfurt a. O.*: Abenteuerliches Kronenspiel (Perikles, Fürst von Tyrus) 1.
- Freiburg i. Br.*: Wie es euch gefällt 4. — Was ihr wollt 6.
- Gießen*: Hamlet 4.
- Gladbach-Rheydt*: Macbeth 5.
- Gorlitz*, Deutsches Grenzlandtheater (Stadttheater): Widerspenstige 3. — Macbeth 3.
- Gotha*, Landestheater: Kaufmann 5 (davon je 1 in Arnstadt, Ilmenau und Langensalza).
- Guben*: Richard III. 3.
- Hagen i. W.*: Kaufmann 3.
- Hamborn* — siehe bei Duisburg.
- Hamburg*, Deutsches Schauspielhaus: Irrungen 15. — Hamlet 12 (davon 1 in Wandsbeck). — Kleines Schauspielhaus: Kaufmann 6. — Kammerspiele im Thalia-Theater: Sommernachtstraum 6.
- Hanau*: Sommernachtstraum 5 (davon 1 in Aschaffenburg).
- Hannover*, Schauspielhaus: Kaufmann 2. — Widerspenstige 6. — Hamlet 1.
- Heidelberg*: Kaufmann 6.
- Hildesheim*: Kaufmann 2.
- Ingolstadt*: Kaufmann 5 (davon 1 in Eichstädt). — Romeo 5 (davon je 1 in Eichstädt und Neuburg a. D.).
- Kaiserslautern*, Landestheater für Pfalz und Saargebiet: Othello 14 (davon 2 in der Pfalzoper, je 1 in Bexbach, Bous/Saar, Dürkheim, Edenkoben, Frankenthal, Homburg, Kusel, Oppau, Pirmasens, St. Ingbert, Speyer und Zweibrücken).
- Pfalzoper — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
- Karlsbad*: Kaufmann 1.
- Karlsruhe*, Landestheater: Sommernachtstraum 3. — Was ihr wollt 7.
- Koblenz*: Hamlet 2.
- Königsberg i. Pr.*, Neues Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 2. — Maß für Maß 12. — Macbeth 2.
- Kolberg*, Landestheater: Irrungen 10 (davon 2 in Köslin und Stargard, je 1 in Naugard und Neustettin).
- Konstanz*: Kaufmann 6.
- Leipzig*, Altes Theater: Kaufmann 5. — Schauspielhaus: Irrungen 21.
- Lübeck*: Irrungen 8.
- Luzern*: Sommernachtstraum 3. — Macbeth 3.
- Magdeburg*: Irrungen 9.
- Mannz*: Hamlet 6.
- Mannheim*, Nationaltheater: Lear 9.
- Meiningen*, Landestheater: Romeo 4. — Hamlet 2.
- München*, Nationaltheater: Macbeth 10. — Residenz-Theater: Romeo 23. — Was ihr wollt 5. — Bayerische Landesbühne: Widerspenstige 10 (davon 8 in Wunsiedel [z. T. Luisenburger-Festspiele], 2 in Bayreuth). — Münchener Kammerspiele im Schauspielhaus: Irrungen 22. — Wie es euch gefällt 25.
- Münster i. W.*: Lärm um nichts 4. — Maß für Maß 1.
- Neiße*: Othello 3.
- Neuß a. Rh.*, Städtebundtheater: Wie es euch gefällt 3 (davon je 1 in Camp, Moers und Soest).
- Nürnberg*, Schauspielhaus: Was ihr wollt 15.
- Oldenburg*, Landestheater: Coriolan 5.
- Osnabrück*: Coriolan 6. — [Verlorener Sohn 1.]
- Pforzheim*, Schauspielhaus: Widerspenstige 9.
- Plauen i. V.*: Kaufmann 6 (davon 1 in Hof). — Was ihr wollt 9 (davon je 1 in Auerbach, Bad Elster und Hof).
- Prag*, Neues Deutsches Theater: Irrungen 1. — Widerspenstige 4. — Kleine Bühne: Irrungen 11.
- Regensburg*: Kaufmann 3.
- Rostock*: Sommernachtstraum 4.
- Saarbrücken*: Julius Caesar 5. — Hamlet 9.
- Schaffhausen*: Was ihr wollt 2.
- Schwabisch Hall*, Kurtheater: Kaufmann 3.
- Stolp i. Pomm.*: Lärm um nichts 6.
- Stuttgart*, Württembergisches Landestheater (Staatstheater), Kleines Haus: Irrungen 2. — Maß für Maß 14 (davon 1 in Tübingen). — Freilichtbühne v. d. Großen Haus: Was ihr wollt 4. — Württembergische Volksbühne: Widerspenstige 4 (davon je 1 in

- Feldkirch, Gmund, Schorndorf und Wangen).
Teplitz-Schonau, Neues Theater, Große Bühne: Sommernachtstraum 3.
Thale a. H., Harzer Bergtheater «Grüne Bühne»: Was ihr wollt 10.
Tilsit, Grenzlandtheater: Sommernachtstraum 2. — Was ihr wollt 3.
Trier: Was ihr wollt 3.
Weimar, Deutsches Nationaltheater: Cymbeline 3.
Wien, Burgtheater: Lärm um nichts 13. — Julius Caesar 6.
 — Akademietheater: Irrungen 13. — Lärm um nichts 2.
 — Theater «Die Komödie»: Hamlet 1 (Gastspiel der Österreich. Volksbühne).
Wien, Volksooper: Kaufmann 1.
Würzburg: Lärm um nichts 6.
Wunsiedel, Luisenburg-Festspiele — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Wuppertal (Barmen-Elberfeld): I. Barmen: Romeo 4. — Wie es euch gefällt 3. — II. Elberfeld: Romeo 9 (davon 1 in Solingen).
Zürich: Kaufmann 2 (Gastspiele des Schauspielhauses). — Lärm um nichts 2 (Gastspiele des Schauspielhauses). — Maß für Maß 2 (Gastspiele des Schauspielhauses). — Schauspielhaus: Kaufmann 8. — Lärm um nichts 12. — Hamlet 3. — Maß für Maß 10.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind für das Berichtsjahr 1933 1038 Shakespeare-Aufführungen, die sich auf 180 Orte verteilen, zu verzeichnen gewesen. Verglichen mit der Zahl des Vorjahres: 1034 ist somit ein schwaches Ansteigen der Spielzifferkurve festzustellen. Desgleichen ist von einem, wenn auch kaum merklichen, Steigen der Zahl der Theatergesellschaften, die sich um Shakespeare bemüht haben, zu berichten — 1932: 100, 1933: 101. Dagegen ist die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Werke erneut und zwar auf einen bisher noch nie erreichten Tiefpunkt gesunken: Nur 20 Stücke — Höchstzahl: 33 (1927) — sind dieses Mal gespielt worden, wobei das nur sehr selten gegebene Schauspiel «Perikles, Fürst von Tyrus», das in der Ettlingerschen Neufassung den Titel «Das abenteuerliche Kronenspiel» trägt, mitgerechnet worden ist.

Von den pseudoshakespeareschen Werken ist wieder nur «Der verlorene Sohn von London», und zwar nur ein einziges Mal, gespielt worden.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

Die Komödie der Irrungen	150mal	durch	13	Gesellschaften
Was Ihr wollt	105	„	16	„
Der Widerspenstigen Zähmung	104	„	9	„
Viel Lärm um nichts.	102	„	10	„
Der Kaufmann von Venedig	86	„	20	„
Hamlet	78	„	12	„
Romeo und Julia	71	„	7	„
Wie es euch gefällt	65	„	10	„
Ein Sommernachtstraum	57	„	15	„
Maß für Maß	49	„	5	„
Julius Caesar	39	„	8	„
Coriolanus	35	„	7	„
Othello	31	„	5	„
Macbeth	26	„	6	„
Das Wintermärchen	16	„	1	Gesellschaft
König Lear	9	„	1	„

König Richard III.	8 mal durch 2 Gesellschaften
Troilus und Cressida	8 „ „ 1 Gesellschaft
Cymbeline	3 „ „ 1 „
Perikles, Fürst von Tyrus	1 „ „ 1 „

Was schließlich den Rundfunk anbelangt, so ist für 1933 festzustellen, daß sich die Zahl der Funkaufführungen Shakespearescher Werke gegenüber dem Vorjahre verringert hat. Nur vier Sendespiele sind zu vermerken.

So brachte zu Beginn des Jahres der «Norddeutsche Rundfunk» den «Sommernachtstraum» (2. I.). Im Februar trat der «Deutschlandsender» mit einer bemerkenswerten Aufführung des «Coriolanus» hervor, die, nach Pressestimmen zu urteilen, allgemein sehr beifällig aufgenommen worden ist (2. II.). Der gleiche Sender war es, der im November «Romeo und Julia» herausbrachte (14. XI.). Schließlich ist noch die Funkaufführung des «Wintermärchens» zu erwähnen, die der «Bayerische Rundfunk» seinen Hörern bot (5. XII.).

Leipzig.

Egon Mühlbach.

Register.

Abkürzungen: Rez. = Rezension. Ztsch. = Zeitschriftenschau.

- Adams, J. Q. 138 Rez. Keller, 155 Ztsch.
 Adams, Dr. P. 168 Ztsch.
 Addington, M. H. 151 Ztsch.
 Adlington, W., Übersetzer 161 Ztsch.
 Aeschylus 33
 Albright, E. M. 161 Ztsch.
 Alciatus 161 Ztsch.
 Alexander, P. 143 Rez. Keller
 Amherst-College 7
 Amyot, J. 164 Ztsch.
 Apuleius, 161 Ztsch.
 Arber, E. 95
 Arcadia s. Sidney, Sir Philip
 Archimedes 105
 Arden of Feversham 143 Rez. Keller
 Arden Edition (der Sonette) 138, Rez. Keller
 Aristoteles 77; 136 Rez. Keller
 Armstrong, J. 150 Ztsch.
 Aston, J. W. Ztsch. 163
 Attwater, A. L. 134 Rez. Keller
 Augustus, römischer Kaiser 140 Rez. Keller
 Bach, J. S. 117
 Bacon, Francis 127 (Bacon u. Sh.) 164 Ztsch., 166ff. Ztsch.
 Bacon, Roger 160 Ztsch.
 Baker, H. 162 Ztsch.
 Bald, R. C. 162 Ztsch.
 Bale, J. (King Johan) 140 Rez. Keller,
 Barrett, W. P. (Chart of Plays) 135, Rez. Keller
 Baugh, A. C. 159 Ztsch.
 Baumgarten, A. Aesthetiker II
 Beaumont, Francis, Dramatiker d. 17. Jahrh. 142 Rez. Keller, 151 Ztsch.
 Beer-Hoffmann, R. 159 Ztsch.
 Beethoven, L. v. 32.
 Belleforest, F. de, französischer Novellist d. 16. Jahrh. 140 Rez. Keller
 Bennett, J. W. 165 Ztsch.
 Bergmann, E. 11
 Bernoulli, C. Chr. 148 Rez. Hecht
 Biberach, Wielsands Geburtsort 8
 Blackfriars Theatre 142 Rez. Keller
 Blair, H. 150 Ztsch.
 Block, K. S. 159 Ztsch.
 Bloem, W. 122
 Boas, F. S. 139, 140 Rez. Keller
 Bodmer, J. J. 149 Rez. Hecht
 Böhme, J. Mystiker 20
 Boethius, Philosoph 165 Ztsch.
 Bojanowski, P. v. 8
 Bolle, W. Ztsch.
 Bolton, J. S. G. 156 Ztsch.
 Bordukat 142, Rez. Keller
 Botting, R. B. 161 Ztsch.
 Bovillus mittelalterlicher Philosoph 99 (De Sapiente) 100
 Bradford, F. O. 157 Ztsch.
 Brandenburg, H. 124 (Das chorische Spiel) 125
 Brandl, A. 150; 158 Ztsch.
 Brandon, Ch., Duke of Suffolk 161 Ztsch.
 Bray, Sir Denys 146 Rez. Kerkhove
 Briggs, W. D. 143 Rez. Keller
 Bright, T. 141 Rez. Keller; 155 Ztsch.
 Brown, R. 5
 Brunner, K. 148 Rez. Hecht
 Bruno, G. 165 Ztsch.
 Buch, F. P. 131
 Buck, Sir George 137 Rez. Keller; 146 Rez. Sußkand
 Burekhardt, J. 91 (Kultur der Renaissance in Italien) 167 Ztsch.
 Busby, J. 155 Ztsch.
 Butter, N. 155 Ztsch.
 Byrnes, St. Clare, M. 134 Rez. Keller; 160 Ztsch.; 163 Ztsch.
 Calderon, spanischer Dichter 14. 15. 29
 Calvin, J. 162 Ztsch.
 Camden, W. 166 Ztsch.
 Carpenter, F. L., Reference Guide to Spenser 165 Ztsch.
 Case, R. H., Herausgeber v. Marlowe 143 Rez. Keller
 Charron, P. 164 Ztsch.
 Cassierer, E. 91 (Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance) 96. 99. 100
 Chambers, E. K. 153 Ztsch.
 Chapman, G. Dramatiker 56. 142 Rez. Keller
 Charlton, H. B. 143 Rez. Keller
 Chaucer, G. 37
 Chettie, H., Dramatiker 160ff. Ztsch.

- Child, H. 135 Rez. Keller, Church,
 Dean, 165 Ztsch.
 Churchill, Lord 7
 Cicero 151 Ztsch.
 Clark, Th. B. 159 Ztsch.
 Claudius, M. 22
 Clough, W. O. 166 Ztsch.
 Collier, J. P. 137 Rez. Keller
 Collin, Wiener Jahrbücher 17
 Companion to Shakespeare Studies,
 134 Rez. Keller
 Cook, R. C. 157 Ztsch.
 Corneille, P. 33. 136
 Craig, H. 152 Ztsch.; 165 Ztsch.
 Crane, R. 137 Rez. Keller
 Crawford, Ch. 143 Rez. Keller
 Cromwell (Drama) 140 Rez. Keller
 Cues, Nicolaus von, 96
 Curry, W. C. 156 Ztsch.
 Danders, Ch. E. 160 Ztsch.
 Daniel, S. Sonetttdichter 3 (Delia)
 40. 161 Ztsch. (Musophilus)
 Dannenberg, F. (Shakespeares So-
 nette) 37ff.
 Dante 14
 Davies, Sir John, of Hereford 164
 Ztsch.
 Decroos, Dr. J. 146 Rez. Kerkhove
 147. 148
 Deetjen, W. (Jahresbericht) 1
 Dekker, T. 162, 166 Ztsch.
 Delius, N. 142 Rez. Keller
 Dent, E. J. 134 Rez. Keller
 Deußen, P., Herausgeber von Scho-
 penhauers Werken 27
 Deutschbein, M. (What is this Quint-
 essence of Dust?) 89
 Dobrée, B. 134 Rez. Keller
 Dolce, L. italienischer Dramatiker 140
 Rez. Keller
 Donne, J. 144 Rez. Keller; 164 Ztsch.
 Doran, M. 145, 146 Rez. Sußkand;
 155 Ztsch.
 Douglas, A. 147 Rez. Kerkhove
 Draper, J. W. 151, 166 Ztsch.
 Drayton, M. 40 (Sonette) 41. 42. 52
 Drue, T. 161 Ztsch.
 Drummond, W. 164ff. Ztsch.
 Dryden, J. 136 Rez. Keller
 Dugdale, W. 159 Ztsch.
 Dunkel, W. D. 162 Ztsch.
 Dyce, A. 163 Ztsch.
 Eberhard, J. A. 11
 Ebisch, W. 138 Rez. Keller
 Eckardt, E. 158 Ztsch.
 Edward II. (Drama von Marlowe)
 143 Rez. Keller
 Ege, F. 101
 Egerton, St. 141 Rez. Keller
 Ekman, G. 101. 102
 Eliot, T. S. 135 Rez. Keller
 Elisabeth, Königin von England 37.
 140 Rez. Keller; 158 Ztsch.; 165
 Ztsch.; 166 Ztsch.
 Elze, K. 85.
 Ernst, P. 65—74ff. (Weg zur Form)
 75—81ff. (Learentwurf) 82—83ff.
 Eschenburg, J. J. 11
 Fehling, J. Regisseur 123
 Fichte, J. G. 13. 20
 Field, N. Dramatiker 159 Ztsch.
 Flatter, R. 138 Rez. Keller
 Fleisher, J. 157 Ztsch.
 Fletcher, J. Dramatiker 142, 151,
 160ff., 166 Ztsch.
 Förster, M. 118.
 Ford, J., Dramatiker 160ff. Ztsch.;
 142 Rez. Keller.
 Ford, T. (Vater von John Ford) 160
 Ztsch.
 Forman, Dr. S. 137 Rez. Keller
 Forsythe, R. St. 163 Ztsch.
 Fort, J. A. 153 Ztsch.
 Foxe, Book of Martyrs 144
 Freud, S. Psychoanalytiker 153 Ztsch.
 Frey, J. L., Professor in Basel im
 18. Jahrh. 149 Rez. Hecht
 Fulda, L. 158 Ztsch.
 Furness, Kloster 163 Ztsch.
 Garve, Ch. 10, 11. 12.
 Gebhard, R. 27
 Gellert, Ch. F. 11
 George-a-Greene, Drama des 16. Jahrh.
 137 Rez. Keller; 161 Ztsch.
 Gerard, A. (Versuch über das Genie)
 10
 Gervinus, G. G. 29. 135 Rez. Keller
 Ghetto Nuovo, Ghetto Vecchio 156
 Ztsch.
 Gilbert, A. H. 166 Ztsch.
 Glockner, H. 26
 Göpfert, H. G. 65
 Goethe, J. W. von 21 (sein Aufsatz:
 Shakespeare und kein Ende) 26—28.
 31. 42. 153 Ztsch.; 168 Ztsch.
 Werthers Leiden 79; Faust 27.
 33; Wilhelm Meister 35
 Gorboduc, Drama 140 Rez. Keller
 162 Ztsch.
 Grabbe, Ch. F. 76. 77
 Granville-Barker, H. 134
 Gray, Th. 150 Ztsch.
 Greene, G. S. 164 Ztsch.
 Greene, R., Dramatiker 140 Rez.
 Keller; 160ff. Ztsch.
 Greg, W. W. (Dramatic Documents)
 142 Rez. Keller; 145 Rez. Suß-
 kand; 151, 152, 159 Ztsch.
 Grey, Frances, Herzogin von Suffolk
 161 Ztsch.

- Grierson, H. J. C. 144 Rez. Keller
 Grillparzer, F. 33. 105
 Grimald, N. 151, 162 Ztsch. (Death of Zoroas) (Ciceroes Death)
 Grynäus, S., Theologe in Basel 149 Rez. Hecht
 Guérard, W. v. 158 Ztsch.
 Gundolf, F. 9. 10. 116 (Shakespeare und der deutsche Geist) 131
 Hall, J. 166 Ztsch.
 Halliwell-Philipps, G. O. 158 Ztsch.
 Hallström, P. 102
 Harris, M. D. 159 Ztsch.
 Harrison, G. B. 134 Rez. Keller
 Harward, W. 150 Ztsch.
 Haughton, W. 161 ff. Ztsch.
 Hauptmann, G. 125
 Hawkins, W. 150 Ztsch.
 Hawthorne, N., 165 Ztsch. (Lady Eleanore's Mantle)
 Hearsey, M. 164 Ztsch.
 Hecht, H. 117 (Shakespeare und die Gegenwart)
 Heffner, R. 165 Ztsch.; 166 Ztsch.
 Hegel, G. W. F. 19—23 ff. 25. 26. 28. 29 Hegel-Lexikon 26
 Heinrich VIII. 37. 161 Ztsch.
 Henneke, A. 131
 Henslowe, P. 161 Ztsch.; 162 Ztsch. (sein Diary)
 Héraucourt, Dr. 99
 Herder, J. G. 168 Ztsch.
 Herrick, R. 161 Ztsch.
 Heusler, A. 147 Rez. Kerkhove
 Heywood, John, 152 Ztsch.
 Heywood, Thomas, 141, 142 Rez. Keller; 161 ff. Ztsch.
 Hille, G. 127
 Hofmannsthal, H. v. 159 Ztsch.
 Holinshed, R. Chronist 74. 79. 155 Ztsch.
 Holweck, F. G. 159 Ztsch.
 Holzapf, H. J. 149 Rez. Hecht
 Homer 14
 Hotson, J. L. 150 Ztsch.
 Howart, R. G. 163 Ztsch.
 Hughes, W. Rez. Kerkhove 147
 Ibsen, H. 125
 Illinois (University of) 6
 Isaacs, J. 135 Rez. Keller; 142 Rez. Keller
 Jakob I., König von England 5. 158, 162 Ztsch.
 James, R. 159 Ztsch.
 Jantzen 142 Rez. Keller
 Johnson, W. 150 Ztsch.
 Johnston, J. 166 Ztsch.
 Johst, Hanns, 121
 Jonson, B. 42. 141 Rez. Keller; 156, 157, 159, 163, 166, 167 Ztsch.
 Judges, A. V. 135 Rez. Keller
 Judson, A. C. 165 Ztsch.
 Kant, Imm. (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen) 10—13, 27—29, 31
 Kapp, R. 144 Rez. Keller
 Keley, A. 156 Ztsch.
 Keller, W. 131. 134 ff. (Bücherschau)
 Kellner, L. 138, 139 Rez. Keller; 153 Ztsch.
 Kempner, N. 131
 Kenrick, W. 150 Ztsch.
 Kerkhove, M. van de 148 ff. (Rezension).
 McKerrow, R. B., 145 Rez. Süßkand; 154 Ztsch.
 Kindervater, J. W. 150 (Zeitschriften-schau)
 Klassizismus 77. 101. ff 105
 Klein, M. 141, 142 Rez. Keller
 Kleist, H. von 77
 Knight, E. W. 93. 94
 Königsgarten, H. v., Übersetzer 159 Ztsch.
 Kortemme, J. 144 Rez. Keller
 Kürý, H. 149 Rez. Hecht
 Kyd, Th. 140 Rez. Keller. Spanish Tragedy: 136, 143 Rez. Keller
 Lane, J. 166 Ztsch.
 Lang, G. 168 Ztsch.
 Laurentius Bariona 137 Rez. Keller
 Leardrama, das alte (King Leir) 73 ff. 74 ff. 146 Rez. Süßkand; 155 Ztsch. 163 Ztsch.
 Lee, S. 158 Ztsch.
 Leibniz, W. 36, 36
 Leicester, Graf. 164 Ztsch.
 Lessing, G. E. 13. 117. 149
 Leu, H. J. Schweizer Chronist 149 Rez. Hecht
 Liebert, A. 91 (Pico della Mirandola)
 Lindabury, R. 140 Rez. Keller; 141 Rez. Keller
 Lindberg, P. 102
 Lipps, Th. Ztsch. 153
 Locrine (Drama) 137 Rez. Keller
 Lodge, T., Dramatiker 140 Rez. Keller; 162 ff. Ztsch.
 Longinus, (Philosoph) 136 Rez. Keller
 Ludwig XIV, König v. Frankreich 140 Rez. Keller
 Ludwig, O. 86. 110 (Shakespeare-studien) 153 Ztsch.
 Lukretius 165 Ztsch.
 Luserke, M. 118. 124 (Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele)
 Lyly, J., Dramatiker 95 (Anatomy of Wit) 96. 135, 140 Rez. Keller
 Mackail, J. W. 134 Rez. Keller

- Macmullan, H. 163 Ztsch.
 Magnusson, G. 102
 Malone Society 163 Ztsch.
 Manthey-Zorn, O. Professor 7
 Maria, Königin von England 161 Ztsch.
 Marlowe, C. 45. 46. 62. Faustus 62; Massacre at Paris 137, 140, 143 Rez. Keller; 162ff. Ztsch.
 Marston, J., Dramatiker 142 Rez. Keller; 153 Ztsch. (The Malcontent)
 Martin, M. F. 161 Ztsch.
 Masques and Pageants 140 Rez. Keller
 Massey, G. 153 Ztsch.
 Massinger, J., Dramatiker 142 Rez. Keller (Believe as you list; City Madam) 159 Ztsch.
 Mattingly, G. 158 Ztsch.
 Maxwell, B. 160 Ztsch.
 Mensel, E. H. 148 Rez. Hecht
 Meres, F. 43
 Michelangelo, B. 54
 Middleton, J., Dramatiker des 16. Jahrh. 142 Rez. Keller; 162ff. Ztsch. (A Fair Quarrel, The Changeling, The Spanish Gipsy) 166 Ztsch.
 Miller, H. C. 157 Ztsch.
 Milton, J. 93. 97 (Paradise Lost) 99. 100. 152 Ztsch.
 Misogonus, Drama 138 Rez. Keller
 Molière, J. B. P. 93. 125
 Montaigne, M. de 144 Rez. Keller 155, 164 Ztsch.
 More, Sir Thomas, Drama, 135 Rez. Keller 159 Ztsch.
 Mosto, Conte Andrea da 4
 Mozart, W. A. 27. Don Juan 27
 Mühlbach, E. (Theaterstatistik) 239ff.
 Mueschke, P. 157 Ztsch.
 Munday, A., Dramatiker 140 Rez. Keller; 163ff. Ztsch. (John a Kent and John a Cumber)
 Mysterienspiele, Coventry, Chester 159 Ztsch.
 Napoleon Buonaparte 2
 Nashe, T., Dramatiker 140 Rez. Keller
 Nebel, Dr. C. 168 Ztsch.
 Neidig-Madison, W. J. 152 Ztsch.
 Neill, J. K. 161 Ztsch.
 Nelson, N. 167 Ztsch.
 Neuhoof, H. (Moderne Shakespeare-Kritik) 65ff.
 Neuklassizismus 66. 77. 81. 84. 87. 88
 New English Dictionary 96
 Newhall, R. A. 154 Ztsch.
 Nietzsche, F. 31—33ff. 35. 153 Ztsch. Ecce Homo 83
 North, T., Dramatiker 164 Ztsch.
 Norton, T. 162 Ztsch. (Übersetzung Calvins)
 Odysseus 3
 Oechelhäuser, M. v. 7
 Oechelhäuser, W. v. 131
 Offenbach, J. 3
 Orthographie, elisabethanische 137 Rez. Keller
 Ovid 165 Ztsch.
 Patrick v. Jocelyn, Bischof 163 Ztsch.
 Paul, J. (Richter) 11
 Peacham, H. 161 Ztsch.
 Peele, George 140 Rez. Keller; 159 Ztsch. 163
 Pembroke, Graf 143 Rez. Keller; 147 Rez. Kerkhove
 Pembroke-Truppe 143 Rez. Keller
 Perikles 140 Rez. Keller
 Perkins-Folio 137 Rez. Keller
 Petrarca, F. 37. 38. 41
 Petronius, Philosoph 136 Rez. Keller
 Philippi, Schlacht bei 108. 109
 Pico della Mirandola, G. 90 (Oratio de Hominis Dignitate) 92ff. 93ff. 95ff. 97. 164 Ztsch.
 Pilger zur Leidenschaft, Der 43
 Pindar 29
 Platner, E. 11
 Plato 27. 28. 31
 Plautus (Miles gloriosus) 140 Rez. Keller
 Plutarch 151 Ztsch.; 164 Ztsch.
 Pollard, A. W. 135 Rez. Keller
 Pollert, H. 150. (Zeitschriftenschau)
 Pongs, H. 153 Ztsch.
 Popoff, A. Regisseur 4
 Possart, E. v. 2
 Potter, G. R. 161 Ztsch.
 Praeger, W. E. 157 Ztsch.
 Praz, M. 144 Rez. Keller
 Preis, A. 169. (Bibliographie)
 Price, A. T. 141 Rez. Keller
 Prometheus 89
 Purcell, J. M. 164 Ztsch.
 Racine, J. J. 33. 136 Rez. Keller
 Radoff, M. L. 152 Ztsch.
 Raffael, 27. 116 (Transfiguration)
 Ramsey, W. P. 144 Rez. Keller
 Raupach, E. 21
 Rehbach, W. 75. 76. 87
 Reinhardt, M. 2. 122
 Rice, W. G. 141 Rez. Keller
 Richard II. Drama vor Shakespeare 137, 140, 143 Rez. Keller
 Richards, J. T. 153 Ztsch.
 Richter, H. 104 (Zur Behandlung des Übernatürlichen im Drama)
 Riedel, R. 122 (Neues Weltbild und lebendiges Theater) 123
 Ringhieri, F. 164 Ztsch.
 Robertson, J. M. 163 Ztsch.
 Rogers T. 135 Rez. Keller
 Ronsard 38

- Roth, C. 156 Ztsch. (History of the Jews in Venice)
 Rothe, H. 131
 Rowe, N. 150 Ztsch.
 Rowley, W. 162 Ztsch.
 Russell, H. K. 167 Ztsch.
 Ryland, G. 134 Rez. Keller
 Salter, F. M. 159 Ztsch.
 Sampley, A. M. 163 Ztsch.
 Sansovino, F. 4
 Sargeaunt, M. J. 160 Ztsch.
 Scheibelreiter, E. 110. 111. 114. 116 (Turm von Babel) 111 (Aufruhr im Dorf) 114 (Arche Noah) 111 (Hirten um einen Wolf) 113
 Schelling, J. 9. 13—20ff. 25. 28
 Scherer, B. 141, 142 Rez. Keller
 Schick, J. 138 Rez. Keller
 Schiller, F. v. 1. 7. (Huldigung der Künste). 66. 125. 14.
 Schlapp, O. 10. (Kants Lehre vom Genie)
 Schlegel, A. W. v. 9. 13. 17. 19. 27
 Schlegel, F. 9
 Schmitt, S. 2
 Schnabel, H. 66 (Über das Wesen der Tragödie) 81
 Scholastik 93
 Scholz, W. v. 65
 Schopenhauer, A. 26—31ff. 32. Parerga 30. Vorlesungen 29. 30
 Schopenhauer, J. 27
 Schorndorff, J. J. 148 Rez. Hecht
 Schücking, L. L. 136 Rez. Keller; 160 Ztsch.
 Schütt, M. 159 Ztsch.
 Schule am Meer 124
 Schulze, J. L. 165 Ztsch.
 Scripture, E. W. 151 Ztsch.
 Scuola Grande Tedesca 156 Ztsch.
 Scuola Canton 156 Ztsch.
 Seneca, römischer Dichter 140 Rez. Keller
 Shadwell, T. Dramatiker 141 Rez. Keller
 Shakespeare, William:
 Allgemeines über 134 Rez. Keller
 Biographie 134 Rez. Keller
 Bühne 21. 128ff. 134 Rez. Keller; 142 Rez. Keller
 Einnahmen 6
 Gegner 87. 88. 127
 Gesamtwerk I. 13—14. 65. 126
 Kunst 66. 76. 88. 134 Rez. Keller; 135 Rez. Keller
 Nachleben und Fortwirken 106. 110
 Quarto und Folio 43. 89. 90. 94. 95. 135 Rez. Keller; 137 Rez. Keller; 141 Rez. Keller; 145 Rez. Süßkand; 152 Ztsch.; 155 Ztsch.
 Quellen 134 Rez. Keller
 Sprache 5. 126. 134 Rez. Keller
 Universalität 88
 Welt 53
 Werke:
 Bilder (Allegorien in den Dramen) 20
 Bibliographie 152 Ztsch.; 163ff. Ztsch.
 Gespenster (Geistererscheinungen) 110ff. 113
 Charaktere (in den Dramen) 23 bis 25ff. (bei Hegel) 30ff. (bei Schopenhauer) 81ff. (Charaktertragodien) 83ff. 87ff.
 Datierung der Werke 135 Rez. Keller
 New (Cambridge) Edition 135 Rez. Keller; 152 Ztsch.
 Stenographie 141 Rez. Keller
 Einzelne Werke (englische Abkürzungen):
Andronicus 45. 46. 152 Ztsch.; 156ff. Ztsch.; 163 Ztsch.
Antony and Cleopatra 151 Ztsch.
As you like it 29. 139 Rez. Keller
Caesar, Julius 6 (Übersetzung ins Seculanische) 32. 108. 109ff. 112. 139 Rez. Keller; 151 Ztsch. 151. 159. 167
Coriolanus 151 Ztsch.
Cymbeline 137. 163 Ztsch.
Errors 45
Gentlemen of Verona 45. 157ff. Ztsch.
Hamlet 12. 18—20. 23. 24. 29. 31 bis 35. 55. 70. 85. 89—96ff. 99. 101. 102. 108. 110. 129. 136 Rez. Keller; 139 Rez. Keller; 151 Ztsch.; 153ff. Ztsch.; 159 Ztsch.; 168 Ztsch.
Henry IV. 131. 154ff. Ztsch.; 167 Ztsch.
Henry VI. 45. 140 Rez. Keller; 143 Rez. Keller; 154ff. Ztsch.; 155 Ztsch.
King John 46. 139 Rez. Keller 163 Ztsch.; 167 Ztsch.
King Lear 19—21. 31. 58. 70—72ff. 75—85ff. (P. Ernst); 129. 136 Rez. Keller; 145 Rez. Süßkand.; 146 Rez. Süßkand.; 155ff. Ztsch.
L.L.L. 21. 45
Macbeth 19. 20. 23. 25. 105 (Hexen u. Banquos Geist) 107. 108ff. 129. 136 Rez. Keller; 137ff. 139 Rez. Keller; 156ff. Ztsch.
Measure for Measure 139 Rez. Keller
Merchant of Venice 6 (Übersetzung ins Suaheli) 20. 139. Rez. Keller;

152 Ztsch.; 156ff. Ztsch.; 168 Ztsch.

Merry Wives of Windsor 139 Rez. Keller; 152 Ztsch.

Midsummer Night's Dream 46. 93. 99. 139 Rez. Keller; 152 Ztsch.

Much Ado 6 (Übersetzung ins Secuharische) 139 Rez. Keller

Othello 19. 25. 129. 136 Rez. Keller; 139 Rez. Keller; 156ff. Ztsch.

Richard II. 46

Richard III. 25. 46. 47. 110. 153 Ztsch.

Romeo and Juliet 19. 46. 6

Sonnets 50. 37ff. (Aufsatz Dannenberg) 138 Rez. Keller (Übersetzung)

146 Rez. Kerkhove; 158ff. Ztsch.

Taming of the Shrew 157 Ztsch.

Tempest 20. 27. 29. 139 Rez. Keller

Troilus 139 Rez. Keller; 143 Rez. Keller; 152 Ztsch.

Twelfth Night 139 Rez. Keller; 156ff. Ztsch.; 157 Ztsch.

Verserzählungen 47. 50; Venus and Adonis 49. 158 Ztsch.

Winter's Tale 137 Rez. Keller; 157 Ztsch.

Aufführungen der Werke:

im Film 5

im Rundfunk 119. 241 (Statistik Mühlbach)

im Vasa-Theater in Stockholm 101

Zahl der Aufführungen 118; Statistik von E. Mühlbach 238—241

Caesar, Julius 2 (Staatliches Schauspielhaus Berlin); 2 (Alhambatheater in London); 118 (Zahl der Aufführungen)

Coriolanus 2. 3 (in der Comédie Française)

Errors 6 (am Hofe Jakobs I.) 123 (Berliner Volksbühne)

King John 2 (Shakespeare-Woche in Bochum)

Hamlet 118 (Zahl der Aufführungen 101—103 (Vasatheater in Stockholm 119.

Henry IV. 2 (Preußisches Theater der Jugend)

Henry VIII. 2 (Shakespeare-Woche in Bochum)

L. L. L. 6 (am Hofe Jakobs I.)

Measure for Measure 6 (am Hofe Karls I.)

Merchant of Venice 118 (Zahl der Aufführungen)

Merry Wives of Windsor 6 (am Hofe Jakobs I.)

Midsummer Night's Dream 2 (Freilichttheater in Regent's Park; Oxford; Giardino Boboli in Florenz; in Spanien); 4 (Theater in Tokio); 27 (in den Londoner Theatern)

Othello 4 (Venedig, im Hofe des Dogenpalastes); 6 (am Hofe Jakobs I.)

Richard II. 2 (Münchener Staatsbühne)

Richard III. 2 (Münchener Staatsbühne; Paris)

Romeo and Juliet 4 (Revolutions-theater in Moskau)

Taming of the Shrew 119 (modern)

Tempest 6 (am Hofe Jakobs I.)

Troilus 3 (Odéon, Paris)

Twelfth Night 118 (Zahl der Aufführungen)

Winters Tale 6 (am Hofe Jakobs I.)

der Barockdichter 87

der Hoftheaterdichter 6

der Dichter der Sonette 39. 40. 57. 56

und die Gegenwart 117 (Aufsatz Hecht) 167 Ztsch.

und die Musik 32. 134 Rez. Keller; 142 Rez. Keller

und die deutsche Philosophie 9ff. (Aufsatz Wundt)

und die Renaissance-Philosophie 39ff. (Aufsatz Deutschbein)

und die Renaissance 76. 81. 89. 92—100ff. (Deutschbein); 134 Rez. Keller

— Association, (London) 134 Rez. Keller; 135 Rez. Keller; 142 Rez. Keller

— Denkmal in Westminster 27

— Forschung 5. 34. 73. 88. 125—126ff. 133ff.

— Gesellschaft, Deutsche 7. 135 Rez. Keller

— Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 85: Bd. X, 118: Bd. 57, 120: Bd. 66, 123: Bd. 57,

128: Bd. 66, 129: Bd. 63, 131: Bd. 54, 58, 63, 141: Bd. 59, 60

(Rez. Keller), 142: Bd. 68 (Rez. Keller), 143: Bd. 38 (Rez. Keller), 146: Bd. 63 (Rez. Kerkhove)

— Kritik 135 Rez. Keller

— Paläographie 138 Rez. Keller

— Übersetzungen 6. 27. 138 Rez. Keller. Siehe auch Schlegel und Eschenburg

— Woche in Bochum 1927. 2. 119

— Woche in Dresden 1930, 119

— Wörterbuch 138 Rez. Keller

Shakesperian Scraps 137 Rez. Keller

Shaw, G. B. 76 (Besser als Sh.) 82, 87, 88.

- Shirley, J. 163ff. Ztsch.
 Shirling, B. 165 Ztsch.
 Sidney, Sir P. 38 (Astrophel and Stella) 40. 155 Ztsch. (Arcadia) 164ff. Ztsch.
 Sikkell, de. Verlag 146 Rez. Kerkhove
 Sisson, C. J. 134 Rez. Keller
 Small, S. A. 157 Ztsch.
 Smith, H. 141 Rez. Keller
 Sophokles, griech. Dichter 20. 27. 29. 32. 33
 Solger, K. W. F. Berliner Aesthetiker 9. 16—20 (Erwin) 21. 27. 28
 Southampton, Graf 147 Rez. Kerkhove
 Spencer, H. 154 Ztsch.
 Spenser, E. 40 (Sonette) 41. 42. 144 Rez. Keller; 150, 152, 164ff. Ztsch.
 Spreng, J. J. Professor der Germanistik in Basel 149 Rez. Hecht
 Spurgeon, C. F. C. 166 Ztsch.
 Stapel, Dr. W. 168 Ztsch.
 Steinbömer, G. 130 (Politische Kulturlehre; Staat und Drama)
 Stahl, E. L. 135 Rez. Keller
 Stewart, R. 165 Ztsch.
 Stoll, E. E. 135 Rez. Keller; 136 Rez. Keller (Sh.-Studies. Art and Artifice in Shakespeare)
 Stratford on Avon, Gedächtnistheater 6
 Strindberg, A. 68 (Fräulein Julie)
 Süßkand, P. 146
 Surrey, H. H. Earl of 162 Ztsch. (Aeneid) 37 (Sonette)
 Sutherland, J. R. 150 Ztsch.
 Sykes, H. D. 161 Ztsch.; 163 Ztsch.
 Tannenbaum, S. A. 137 Rez. Keller
 Theobald, L. 150 Ztsch.
 Tieck, L. 10. 16. 21.
 Tizian, 116 (Himmelfahrt Mariä)
 Thorpe, T., Herausgeber der Sonette 56. 57. 158 Ztsch.
 Tolstoi, L. 70. 71. 73. 75. 76. 77 (Sh., eine kritische Studie) 82. 84. 85. 87
 Tourbier, R. 151 Ztsch.
 Tournour, C., Dramatiker 142 Rez. Keller
 Tucker, T. G. 158 Ztsch.
 Tudor Drama 140 Rez. Keller
 Tudor, Mary, 161 Ztsch.
 Türk, H. 7
 Tuve, R. 164 Ztsch.
 Udall, N. 140 Rez. Keller
 Ulrici, H. 135 Rez. Keller
 Vergil 162 Ztsch.
 Verlorene Sohn von London, Der. Drama 240 (Statistik Mühlbach)
 Verwey, A. 146—148 Rez. Kerkhove
 Viator, K. 89
 Virgin Martyr, The (Dekker) 163 Ztsch.
 Voltaire, F. A. 22
 Vowinkel, E. 150 Ztsch.
 Wagner, R. 32; 117
 Waldron, F. G. 150 Ztsch.
 Waller, R. D. 143 Rez. Keller
 Walley, H. B. 153 Ztsch.
 Walzel, O. 75 (Gestalt u. Gehalt) 76. 85. 139 Rez. Keller (H. d. L.); 141 Rez. Keller; 153 Ztsch.
 Watson, Th. Sonettendichter 38
 Webster, J. Dramatiker 142 Rez. Keller
 Weir Sisters 156 Ztsch.
 Westminster Abbey 27
 Whitehall, H. 141 Rez. Keller
 Wieland, J. Ch. 8. 149 Rez. Hecht
 Wieninger, G. 27
 Wiggan, P. G. 162 Ztsch.
 Willcock, G. D. 134 Rez. Keller
 Willoughby of Eresby, C. 161 Ztsch.
 Wilson, J. D. 94, 135, 152
 Wilson, F. P. 137 Rez. Keller
 Winstanley, L. 129. 131
 Wölfflin, H. 76. 77
 Wolff, F. A. 11 (seine Schule)
 Wolff, K. 120
 Woodstock, T. 140 Rez. Keller
 Wordsworth, W. 158 Ztsch.
 Wordsworth, C. 160 Ztsch.
 Wundt, M. (Festvortrag) 9ff.
 Wyatt, Sir T. Sonettendichter 37. 162 Ztsch.
 Young, K. 152 Ztsch.
 Zeeveld, W. G. 164 Ztsch.
 Zschalig, H. 159 Ztsch.
 Zweig, St. 159 Ztsch.

